



Pushkine

E. Whalt 28

*Тартуский государственный университет
Кафедра русской литературы*



*ПУШКИНСКИЕ ЧТЕНИЯ
В ТАРТУ*



*Тезисы докладов
научной конференции
13-14 ноября 1987 г.*

Таллин 1987

Тартуский государственный университет
Кафедра русской литературы

ПУШКИНСКИЕ ЧТЕНИЯ В ТАРТУ

Тезисы докладов научной конференции 13-14 ноября 1987 г.

Ответственный редактор А.Э.Мальц, Технический редактор С.Малисон

Подписано в печать 14.10.1987 г. Бумага 60x84/16. Усл. печ. л. 5,76 Уч.-изд. л. 5,38

Заказ # 1561-1889. Тираж 500 экз. МВ-08994.

Эк "Бит", Таллин, ул.Ликк, 68. Цена 35 коп.

О КОМПОЗИЦИОННОЙ ФУНКЦИИ "ДЕСЯТОЙ ГЛАВЫ"
"ЕВГЕНИЯ ОНЕГИНА"

Ю.М.Лотман

1. Т.н. "Десятая глава" "Евгения Онегина" не обойдена вниманием исследователей. Количество интерпретаций (включая и литературные подделки "находок" нехватящих строф) свидетельствует о неиссякаемом интересе к этому неясному тексту. Цель настоящего сообщения — попытаться определить его композиционное отношение к общему замыслу романа.

2. И исследователи, связывавшие содержание X гл. с "декабристским будущим" Онегина (Г.А.Гуковский, С.М.Бонди и др.), и исключавшие такую возможность видят в ней прямое выражение отношения Пушкина к людям 14 декабря и их движению: "Рождение у Пушкина подобного замысла — свидетельство глубокой преданности Пушкина освободительным идеям, считавшего себя наследником и продолжателем глубокого дела декабристов" (Макогоненко). С этой точки зрения, особый интерес представляет мнение самих декабристов. К сожалению, сведения на этот счет крайне скудны, т.к. неопубликованные, тщательно зашифрованные отрывки X-й гл. сибирским декабристам остались неизвестны. Тем больший интерес представляет отзыв Н.И.Тургенева, которому А.И.Тургенев переслал в эмиграцию посвященную ему строфу. Связанная с этим переписка была изучена акад. В.Истриным и опубликована им в ЖМНП (Новая серия, XLIV, 1913, №3, с.15-26). Александр Иванович прочел пушкинские строки как апологию деятельности брата и явно хотел порадовать изгнанного брата ("Есть тебе и еще несколько бессмертных строк о тебе", "есть прелестные характеристики Русских и России"). Ответная реакция Николая Тургенева может озадачить современного исследователя: он крайне разгневался. Он писал: "Сообщаемые Вами (между братьями Тургеневыми соблюдалась субординация эпистолярного этикета: к старшему брату, заменявшему отца, оба младших обращались "на вы", он же писал им "ты") стихи о мне Пушкина заставили меня пожать плечами. Судьи, меня и других судившие, делали свое дело: дело варваров, лишенных всякого света гражданственности,

цивилизации. Это в природе вещей. Но вот являются другие судьбы. Можно иметь талант для поэзии, много ума, воображения, и при всем том быть варваром. А Пушкин и все русские, конечно, варвары. У одного из них, у Ж^{уковско}го, душа покрывает и замечает неудобства свойственного Русскому положению".

Реакцию Н.И. Тургенева можно было бы счесть данью минутному раздражению, вызванному тем, что сам он в это время хлопотал о пересмотре своего дела и не был заинтересован в упоминании в ряду других декабристов, и усугубленному впечатлением от стихотворений Пушкина периода польского восстания. Однако соображения эти нельзя признать решающими. Впечатление от письма брата со стихами Пушкина оказалось слишком глубоким и болезненным. Уже совпадение выражения А.И. Тургенева о том, что в X-й гл. "есть прелестные характеристики Русских и России" с заглавием, которое Н.И. Тургенев поставил на титуле своих мемуаров: "La Russie et les Russes" ("Россия и Русские") привлекает внимание. Однако это можно было бы почесть случайным совпадением, если бы не более существенная переключка. В письме брату, отводя любое мнение оставшихся в России соотечественников (и в том числе Пушкина) как варварское, Н.И. Тургенев писал: "... откуда Дикий в лесах, дотоле он не в состоянии и особенно не в праве судить о людях, коим обстоятельства позволили узнать то, чего в лесах знать невозможно. Мне всегда приходит в голову американец Hunter, воспитанный между дикими, но после образовавшийся в Англии. Видя суждения Русских обо мне, мне всегда кажется, что в подобном моем положении был бы Hunter, если б его дикие судили о нем. А он еще и любил своих диких, чего я о себе, конечно, сказать не могу. Если бы суждения обо мне Русских имели для меня какую-нибудь значительность, то я начал бы писать мои мемуары" (Истрин, с. 47, подчеркнуто мною. — Ю.Л.). Это место почти дословно Н.И. Тургенев повторил в "России и Русских" (цит. по русскому переводу, М., 1915): "Я вспоминаю, что в первые годы моего изгнания, когда я находился в Англии, мне попалась недавно изданная книга, в которой ее автор, по фамилии Hunter, рассказывал историю своей жизни. Родившись в Канаде, на окраине страны, он еще маленьким ребенком был похищен дикарями. Они усыновили его. Выросши среди нравов и обычаев своей новой ро-

дины, он, в конце концов, полюбил ее, подобно тому, как любят родные места. Достигши 17 или 18 лет, он во время одного набега попал в руки жителей Канады и остался среди них<...>. От меня далека мысль стараться установить какую-либо аналогию между Hunter'ом и мною, и еще менее между русскими и этими дикарями; но, чтобы указать характер моих размышлений по поводу моего процесса, я должен сознаться, что часто, думая о Hunter'е, я говорил себе: "Если бы случайно, после его возвращения в Канаду, дикари, которых он покинул, решили приговорить его к смертной казни, что тогда он подумал бы о них?" И вот, я готов был думать по поводу смертного приговора, произнесенного надо мною, то именно, что, по всем вероятностям, Hunter подумал бы по поводу подобного приговора" (с.300-301).

Совпадение хода мысли и текстуальное тождество ссылки на книгу Hunter 'а позволяет утверждать неслучайный характер связи между письмом Н.И.Тургенева от 20 августа 1832 г. брату и замыслом книги "Россия и Русские". Видимо, суждения соотечественников все же имели для Н.И.Тургенева "какую-нибудь значительность".

3. Что же послужило причиной раздражения Николая Тургенева? Бесспорно, она заключается в ускользающем и от людей типа Александра Ивановича Тургенева, и, уж тем более, от наших современников, но болезненно почувствованном Н.И.Тургеневым налете иронии. Уже фраза:

Предвидел в сей толпе дворян

Освободителей крестьян -

задевала больное место движения и указывала на утопичность его планов. Когда писалась X-я гл., Дунину было за сорок лет, к давнишней славе бретёра и повесы давно уже прибавился ореол героической личности, мыслителя, каторжника с гордо поднятой головой. Достаточно без предубеждений сопоставить с этим образом фигуру вдохновенно бормочущего "друга Марса, Вакха и Венеры", чтобы почувствовать иронию и близорукость такого взгляда. Да и меланхолически обнажаемый кинжал, и еще в соседстве с пушкинским чтением нозелей, выглядел не очень героически и совсем не столь уж опасно для тиранов. Конечно, этот налет иронии не может быть сравнен с убийственно сатирическими

словами в адрес Александра I. Нельзя не заметить, что при переходе к югу ирония как бы сходит на нет.

В тексте есть еще одна странность: события 1812 г. даны в каком-то сниженном ключе, а упоминание "русского бога" как одной из возможных причин победы после известных стихов Вяземского звучало, по меньшей мере, двусмысленно. Пушкин всегда писал о Тильзите с глубокой горечью:

Тильзит!... /при звуке сем обидном
Теперь не побледнеет росс/ ... /Ш, I, 215/.

Это и интонационно, и по смыслу весьма далеко от упоминания о том, как

... не наши повара
Орла двуглавого щипали
У Бонапартова шатра /У, 522/.

На этом фоне бросаются в глаза героико-патетические интонации строк о Наполеоне:

Сей муж судьбы, сей странник бранный
Пред кем унизились цари... /У, 522/.

4. Следует различать сатиру в адрес власти и ее клеветов и иронию, направленную в дружеские, а иногда и в глубоко уважаемые мишени. Почему А.И. Тургенев не увидел в стихах ничего обидного, а Н.И. это почувствовал? Потому, что стихи эти не задевали ни благородства, ни добрых намерений декабристов. Они лишь ставили под сомнение серьезность их действий. А Александр Иванович Тургенев сам считал путь заговоров несерьезным и уверял себя и окружающих, что брат его никогда заговорщиком не был, а стремился лишь к мирной европеизации России и мирному уничтожению позорного рабства крестьян, как всякий просвещенный и благонамеренный человек.

5. Эти и другие недоумения, как кажется, отпадут, если предположить, что т.н. X-я глава по своей композиционной функции может быть сопоставлена с "Альбомом Онегина" и представляет собой текст, написанный от лица героя романа. Предположение это может быть поддержано рядом соображений. Так, например, именно в X-й гл., единственный раз в романе, Пушкин упомянут в третьем лице по фамилии, что выглядело бы весьма странно в авторском повествовании. Пушкин, усвоив вальтер-скоттовскую манеру показывать исторические события глазами

лиц, не понимающих их подлинного смысла и масштаба или понимающего их иначе, чем автор, неизменно пытался использовать этот прием не только как средство исторического реализма, но и как удобную возможность обойти цензуру. Так, в обоих замислах, посвященных изображению декабризма, — "Записках молодого человека" (т.н. "Повести о поручике Черниговского полка") и "Русском Паламе" — он прибегал к словесной маске рассказчика, пряча свое лицо за фигурой условного повествователя. Такое построение текста характерно и для "Повестей Белкина", "Истории села Горюхина", "Капитанской дочки". Нет ничего запрещающего предположить подобное построение и для X-й гл. Особенности Онегина, отличающие его от Пушкина, хорошо просматриваются в характере оценок и тоне повествования X-й гл., хотя фрагментарный характер дошедшего до нас текста делает такое предположение одним из возможных. Вставной текст должен был найти свое место в первоначальном "большом" сюжетном плане романа. Когда этот план отпал и "Евгений Онегин" оказался законченным в сильно сокращенном объеме, необходимость такого обширного вставного текста отпала.

О "СКРЫТЫХ" ЛИТЕРАТУРНЫХ СВЯЗЯХ ПУШКИНА

В.Н.Топоров

Литературные связи, поскольку они отражаются в тексте и, следовательно, могут быть прослежены, предполагают знакомство автора с неким внеположенным тексту источником, основанное на непосредственном контакте с ним ("прочтение") или на косвенных сведениях "вторичного" характера. В обоих случаях определение источника и путей, связывающих предлагающий текст с ними, составляет важную, всё возрастающую в своем значении задачу литературоведения и истории культуры. Когда же речь идет о фигурах такого масштаба, как Пушкин, то решение указанной задачи приобретает и еще один смысл — опре-

деление того, как некий "культурный" субстрат (сигнал, импульс) пресуществляется в результаты гениального творчества.

Литературные связи П. многочисленны, разнообразны, иногда демонстративно афишированы, но нередко таинственно скрыты; более того, есть случаи, когда автор ведет нарочитую "игру" в "источники", как бы выдвигая перед читателем последовательную серию эвристических задач. В частности, в текстах П. обнаружимы следы явно не читанных им источников и, наоборот, следы "скрытых" ("скрывааемых") и несомненно прочтенных им источников. Учет тех и других существен – тем более, что вопросы о "круге чтения" П. и о том активном "культурном" фонде, которым он располагал и который может быть выявлен в его текстах, при обилии сделанного еще далеки от своего решения. Ниже – два опыта из области "скрытых" источников П.

1. Пушкин и Проперций.

Имени этого римского поэта П. ни разу не упоминает. Впрочем, он не мог не знать о Пр.; более того, он слышал о нем на занятиях в Липее и читал о нем у Лагарпа. И это как минимум, причем бесспорный. Отсюда следует, что к конту Лицея у П., по меньшей мере не могло не быть некоего "ходячего", традиционного представления о Пр., певце Кинтии и страстной любви к ней. В этом случае маловероятно допущение, что П. мог не знать наиболее известной его элегии I, 49 (Non ego nunc tristes...), вошедшей в различные хрестоматии и сборники, разобранный неоднократно в поэтиках и руководствах по литературе, вызвавшей ряд подражаний и продолжений.

Основной нерв I, 49 и одновременно наиболее эффектная поэтическая фигура, конечно же, не заключительная сентенция на тему "жизнью пользуйся живущий" (quare, dum licet, inter nos laetemur amantes: / non satis est ullo tempore longus amor, 25-26, ср. II, 45/49/, но ключевой стих 6 с его головокружительным образом: [non adeo leviter nostris puer haesit ocellis, / ut meus oblito pulvis amore vacet, где на основании oblito amore (забытая любовь, Abl.) & meus pulvis (мой прах) восстанавливается образ поэта и по смерти верного любви, праха, не забывшего любовь, так сказать, "влюбленного праха". Этот образ, может быть знаме-

нитейший у Пр., глубоко укоренен в его поэзии, и особенно четок он именно в этой элегии, где он, в частности, поддержан примером посмертной любовной памяти Филакида-Протесилая, чей образ так остро и живо был прочувствован в русской литературе, век спустя после П. Образ не забывшего прижизненную любовь праха или, иначе, любви, преодолевающей небытие смерти (*traicit et fati litora magnus amor*, 12), дается и прямо, и отраженно - в "изнаночном" модуле, который реально оказывается не менее важным - Нет, не боюсь я теперь, моя Кинтия, Манов унылых / И не заботит меня мой погребальный костер; / Лишь бы по смерти моей любовь ты свою не забыла (*sed ne forte tuo careat mihi finis amore*) 1 - 3, и особенно: Если живая ты так к моему относилась бы к праху, / То никакая бы смерть мне не была тяжела. / Как я боюсь, что тебя от моей позабытой могилы / Вовсе принудит уйти, Кинтия, злобный Амур / И своевольно твои осушит текущие слезы, 19 - 23, где уже в центре не "влюбленный прах", а тот, кто им когда-нибудь будет, но сейчас страстно надеется и желает, чтобы живая любовь (*viva mea*), Кинтия, так же отнеслась бы к его праху (*favilla*), как он к ее, если бы ей было суждено умереть раньше; но он не верит в это до конца, боится, что *iniquus Amor* отвлечет Кинтию от его праха (*abstrahat a nostro pulvere*), и все это не приносит поэту покоя. Зная главное о себе и по смерти, сейчас, при жизни, он требует если не любви, то памяти к своему праху, т.е. такого же, как и у него, выхода за пределы земной любви, ибо *verus amor nullum novit habere modum*. II, 15(30), в область любви по смерти. Чувство владеет им, когда он жив и будет владеть им, когда он умрет (*huius ero vivus mortuus huius ero!* II, 15/36/).

Этот же круг образов и стоящих за ним мыслей и чувств был очень близок П. дважды в его жизни - в ключевые для него 1816(1817) и 1830 гг. Квинтэссенцией этой образности на первом из этих рубежей были заключительные строки "Желания", особенно последний стих, где предлагается "усиленный" вариант образа I, 19(6): Мне дорого любви моей мученья, / Пускай умру, но пусть умру любя. Это умру любя возвращает, по сути, к той же идее соотносительности,

смежности любви и смерти, к образу "влюбленного праха", к любви, избегающей забвения и смерти и по смерти. И предшествующий стих о том, что мученье любви дорого поэту (ср. тогда же: Любовь одна - мучение сердец, непосредственно перекликается с первой частью формулируемой Пр. альтернативы: aut in amore dolere volo aut audire dolentem. III, 8(23)с продолжением: sive meas lacrimas sive videre tuas (24). Подобно Пр. (забытая любовь - забываемая любовь), П. в том же 1816 г. предлагает усложнение этого образа в контексте увядания жизни и приближения старости: Но я, любовь ю позабыт, / Моей любви забуду ль слезы ("Элегия" - Счастлив кто...), ср. еще: О если бы душа могла / Забыть любовь до новой ночи ("К Морфею"). Тема "незабываемости" любви, памяти о ней по смерти "разыгрывается" разнообразно в стихах 1816-1817 гг.; как носители этой "незабываемой" любви примеряются то "он", то "она", опробуются варианты безусловные, гадательные, отвергнутые, противоположные (ср. любовь праха как Gen.subj. и Gen.obj.), и все это помещается в характерный контекст ранней смерти певца и его любви. Ср.: Видали ль вы его над холодной могилой, / Где нежной Делии таится пепел милый? ("Безверие"); - Скажу я вам: "О други! я любил!..." / И тихий дух умрет в изнеможеньи, / Друзья мои - тогда подите к ней; / Скажите: взят он вечной тьмою... / И, может быть, об участи моей / Она вздохнет над урной гробовую ("Элегия". - Я видел смерть...); - О вы, которым здесь со мною / Предел могильный положен, / Скажите: милая слезок / Ваш усладит ли долгий сон? / Но для меня никто не дышит, / Меня настигнет тишина... / Эльвина смерти весть услышит / И в тайне не вздохнет она ("Наездники") и т.п.

В этих стихах П., по сути дела, намечается первый вариант столь волновавшей его глубинной темы - памяти и забвения поэта, его любви, его могилы. К ней упорно возвращается П. в связи с Ленским: Сюда ходили две подруги, / И на могиле при луне, / Обнявшись, плакали оне. / Но ныне... памятник унылый / Забыт. К нему привычный след / Заглох. Венка на ветви нет; / ...Мой бедный Ленский! изнывая, / Не долго плакала она. / ...Мой бедный Ленский! за

могилой / В пределах вечности глухой / Смугился ли певец уны-
лый, / Измены вестъ роковой, / ...Так равнодушное з а б -
в е н ь е / За гробом ожидает нас. А другой поэт, тоже гото-
вый умереть любя, смиренно просит любимую женщину, встре-
тившись с нею у могилы ее им убитого мужа: О пусть умру
сейчас у ваших ног, / Пусть бедный п р а х мой здесь же по-
хоронят / Не подле п р а х а, милого для вас, / Но тут - не
близко - дале где-нибудь (ср. еще "К молодой вдове"). Именно
отсюда берет начало жгучая жизненная тема самого П. - загро-
бная ревность, загробная любовь, загробная верность, столь
проницательно обозначенная Ахматовой, скрывающаяся в намеках
и выражаемая с наглядностью прописных истин (Вдова должна и
гробу быть верна. "Каменный гость"; Я и мертвому буду ему
верна. "Борис Годунов" / Ксения о мертвом женихе /; Я буду век
ему верна. "Евгений Онегин").

Дношеские предчувствия поэта, нашедшие свое наиболее
острое выражение в формуле, являющейся вариантом образа I,
19(6), но, разумеется, с самого начала не исчерпываемые ею,
в 1830 г. наполнились конкретным жизненным содержанием. Про-
щание с умершей возлюбленной (В последний раз твой
образ милый / Дерзаю мысленно ласкать, / ...Твою любовь
в о с п о м и н а т ь. / ...Прими же, дальная подруга, /

Прощанье сердца моего... "Прощание" или: О,
если правда, что тогда / Пустеют тихие могилы - / Я тен ь
з о в у [...] Хочу сказать, что все люблю я, / Что все я твой:
сюда, сюда! "Заклинание"), отказ от "безумств" любви, готов-
ность жертвовать и страдать ("Бог мне свидетель, что я готов
умереть за нее; но умереть для того, чтобы оставить ее бле-
стящей вдовой, вольной на другой день выбрать себе нового
мужа, - эта мысль для меня - ад"), мысли о смерти ("Когда
за городом, задумчив, я брожу...", "Стою печален на кладби-
ще", "Пора, мой друг, пора" и др.), наконец, поиск иного
бессмертия, нежели любовь по смерти (имя и память, творчест-
во: Скажи: есть память обо мне, / Есть в мире сердце, где жи-
ву я:..., и позже, менее, чем за полгода до гибели: Нет,
весь я не умру - душа в заветной лире / Мой прах
переживет и тленья убежит...) - всё это лишь новые разворо-
ты уже отмеченной темы. Но и здесь - новые встречи с обра-
зами Пр. Так, Нет, я не дорожу мятежным наслаждением, / Вос-

торгом чувственным, безумством, иступлением./Стенаньем, криками вакханки молодой... звучит почти как вызов проклинаемой Пр. "вялости" в любви (ср. *amor lentus* у Тибулла; *lenta*, о любви), ср.: *hostibus eveniat lenta puella meis*. III, 8(20) или *ah pereat, si quis lentus amare potest!* I, 6(12), и прославляемому им безумию любви, ср. II, 15 и в целом и стих 29: *errat, qui finem vesani quaerit amoris...* Мотив добровольного выбора страдания (Но не хочу я, други, умирать./ Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать) отсылает снова к Пр.: *in amore dolere volo*. III, 8(23) и т.п.

Можно напомнить, что не только П. был вдохновлен образом "влюбленного праха" из I, 19(6). В своем замечательном сонете Кеведо (Musa IV, 31: *Cerrar podrá mis ojos la postrera...*) возвращается к этому образу Пр. и выстраивает его по-новому, почти по-"пушкински", как бы заполняя лакуну между латинским и русским вариантами: [*su cuerpo dejará, no su cuidado, / serán ceniza, mas tendrá sentido;*]/ [*polvo serán, mas polvo enamorado*]. Барочная *agudeza* Кеведо как раз и заключается в восстановлении образа "влюбленного праха" (*polvo enamorado*), скрыто присутствующего у Пр. "Остроумный" Борхес заметил эту связь в своем наброске о Кеведо.

II. Пушкин и Голдсмит.

Настроения и образы 1816 г. уже в следующем году, по окончании Лицея, кардинально изменились: "Деревня" и "Вольность" лучше всего свидетельствуют об этом. В недавно законченном исследовании о П. и Г. в контексте русской Goldsmithiana¹ было показано, что указанные два произведения П., точнее, два выделяемые в них текста - "пейзажный" текст и текст "закона и свободы" - каждый порознь обнаруживают разнобразные и глубоко дифференцированные соответствия у Г. - в "The Deserted Village" (DV) и "The Traveller". Более подробный анализ показывает, что своего рода "посредником" между "Деревней" и DV выступает незавершенный и оставшийся при жизни Жуковского в рукописи его перевод DV - "Опустевшая деревня" (1805 г.; ОД). Оказывается, что "Деревня" и ОД реализуют некий единый комплекс образов и тем, выдержанный

в сходной стилистической и языковой манере и восходящий как к первоисточнику к DV. П. ориентировался прежде всего на "транскрипцию" DV в варианте Жуковского, и, следовательно, Г. влиял на П. в данном случае ч е р е з Жуковского. В связи с этим и здесь, как в ряде других случаев (ср. "Странник" и "The Pilgrim's Progress" и др.), возникает вопрос о том, обращался ли П. в подобной ситуации к а н г л и й - с к о м у тексту DV. Точных и вполне надежных свидетельств знания английского текста нет, но некоторые детали (случаи, когда те или иные "ходы" в "Деревне" б л и ж е к DV, чем к ОД) позволяют предполагать знакомство с отдельными элементами английского текста и значительную тонкость в усвоении и передаче их средствами русской поэзии. Подобное положение, как показывает опыт, чаще всего возникает при т. наз. "подсобном" пользовании подлинным текстом, когда существует неполное (или просто слабое) знание чужого языка, но есть умение отождествлять "нужные" места и при случае "обтырывать" это, подчеркивая, так сказать, "документальность" перевода. Такое пользование текстом подлинника связано обычно со знанием его с о д е р ж а н и я по какому-либо другому источнику. Разумеется, даже при безусловно положительном ответе на вопрос о знании П. текста Г. было бы заблуждением рассматривать хотя бы какую-то часть "Деревни" как "переложение" DV. В любом случае речь идет о более т о н к о м "общении" художественных текстов и их структур и о создании таких синтезов "своего" и "чужого", "субъективно-биографического" и "объективно-безличного", индивидуального и универсального, которые ведут к высшим художественным достижениям, к тому, что "личностно-жизненная" Wahrheit становится плотью самой Dichtung.

Особенно показательно соответствие "пейзажного" текста "Деревни" и соответствующей (первой) части DV - при том, что "пейзажный" текст в первом случае очень короток (практически 12 стихов). В этих условиях описание пейзажа, по сути, сводится к конспекту элементов ландшафта, к некоему реестру реалий картины, объединенных "слабой" связью (ср. подавленную предикативность в главных предложениях; слабую упорядоченность, достигаемую вводными узлами почти бесконечной валентности, но малой интенсивности - люблю &...;

Везде передо мной подвижные картины: & ...; вижу & ... и т.п.; пространственные уточнения (в частности, по оси близкий - далекий, первый план - второй план), вносимые локальными кванторами: Везде...здесь...Заними...Вдали...Везде... и др.). Естественно, что в этих условиях "пейзажному" тексту "Деревни" не трудно подобрать многочисленные соответствия в DV (ряд их, несомненно, случаен). В названной работе эти сходства указываются и анализируются, но здесь целесообразнее обозначить сам тип соответствий между "пейзажным" текстом "Деревни" и ОД, переводящей DV, поскольку эти примеры обладают большей свидетельской силой.

Несколько примеров прояснят ситуацию. Стих из ОД Крылатых мельниц ряд, в кустарнике ручей, 15 (The never failing brook, the busy mill у Г.) откликается в "Деревне" в двух стихах - Где светлые ручьи в кустарниках шумят и [Овины дымные] и мельницы крылатые. "Крылатость" мельниц и кустарник, отсутствующие у Г., могут быть объяснены только обращением к тексту ОД (похоже, впрочем, что и ряд /крылатых мельниц/ отразился в "Деревне" по соседству - За ними ряд холмов...). Усвоение этих уроков обнаруживается и позже, ср.: ...там за ними /Скривилась мельница, насилиу крылья / Ворочая при ветре... ("Вновь я посетил...") в контексте, близком к описанию пейзажа в "Деревне". - Другой пример. Четыре стиха DV начинающиеся с обращения к деревне (Sweet smiling village, loveliest of the lawn...), передаются в ОД более чем условно: некоторая близость присутствует лишь в первом стихе отрывка, далее следует вставка, в которой можно видеть дань воспоминаниям о Мишенском и которая не имеет практически ничего общего с "социальной" инвективой Г. - Thy sports are fled, and all thy charms are withdrawn; Amidst thy bowers the tyrant's hand is seen, / And desolation saddens all thy green. Вставка Жуковского (О, родина моя, о, сладость прежних лет! / О, нивы, о, поля, добычи запустенья! / О, виды скорбные развалин, разрушенья! / В пустыню обращен природы пышный сад! / На тучных пажитях не вижу резвых стад! / Унылость на холмах! В окрестностях молчанье!), была, видимо, замечена П. (ср. сходства в объектном составе картины и в некоторых

интонациях "пейзажного" текста "Деревни" и, м.б., более поздних стихах П.), хотя следует помнить, что "идиллически-положительный" пейзаж "Деревни" отличен и даже противоположен "отрицательной" картине в ОД. Эта противопоставленность четче всего выявляется в ключевой конструкции (в своей основе, по сути, единой) обоих отрывков. Ср., с одной стороны: Здесь вижу[...] & На влажных берегах бродящие стада, и с другой стороны, (в реконструкции инварианта): *Не вижу & *На тучных пажитях резвых стад (реально: На тучных пажитях не вижу резвых стад. ОД). В этих рамках На влажных берегах увязывается с На тучных пажитях. В основе этих двух примеров - общая конструкция На & Loc.Pl. Adj. & Subst., фонетически скрепленная, в частности, ярким сочетанием аж. Все это создает предпосылки для актуализации и других схождений; некоторые из них почти приобретают статус переключек (ср. нивы, поля, сад, холмы, пустынный и.т.п.)

Эти и подобные им совпадения, разумеется, не исключают отдельных примеров, когда текст "Деревни" как бы через голову ОД соотносится с английским текстом DV. Таков случай с важным в зрительном восприятии пейзажа мотивом разбросанности крестьянских поселений - от изб и хижин до деревушек. Вдали рассыпанные хаты... под этим углом зрения сопоставимы со стихом из DV - Along the lawn, where scattered hamlets rose... (этот стих повторен и в "The Traveller"); в ОД никакого соответствия этому нет. Тем не менее, наибольшая густота и доказательность переключек обнаруживается именно между "Деревней" и ОД, о чем легко можно судить по предметно-пейзажному каталогу с его общим для этих двух текстов индексам, ср.: дубровы, (рощи), поля, сад, луг, ручей, кустарник, холм, нивы, хаты (хижина), стада, мельницы крылаты, локализуемые в 12 стихах "Деревни".

Наблюдения сходного типа, здесь не обсуждаемые, относятся и к соответствиям между текстом "закона и свободы", как он восстанавливается по "Вольности" и второй части "Деревни", с одной стороны, и сходными частями DV (а отчасти и "The Traveller"), с другой. Но только в этом случае ОД не выступает в посреднической функции, так как она ограничивается, строго говоря, только переводом пейзажной части. В

данной ситуации посредническая функция между П. и Г. воплощалась иначе (см. ниже).

Сама ситуация посредничества, будучи принятой, неизбежно вызывает вопрос — каким образом мог стать известен П. рукописный текст ОД? Строго говоря, нет никаких фактов, свидетельствующих об этом знакомстве, кроме результатов сопоставления этих двух текстов и некоторых данных о роли Жуковского в ознакомлении П. с английской литературой (сюда же следует добавить, что именно 1817 г. датируется начало особенно тесного сближения обоих поэтов). Поэтому нельзя исключать, что в историко-литературной перспективе Г. мог быть для П. кратковременным и не выведенным наружу, напоказ эпизодом именно как переходная в его сознании фигура между просветительской литературой "французского" типа (свобода, закон и т.п.) и классицистической эстетикой Просвещения, с одной стороны, и байроническим романтизмом и эстетикой романтизма (ср. "традиционную" позицию Г. и С. Джонсона в эпоху становления предромантической эстетики в трудах братьев Уортонов и Р.Херда), с другой; между *poésie descriptive* и поэзией активной гражданственности. Этот переходный этап получил отражение в лирике П., но в силу реальных обстоятельств оказался очень кратковременным и практически оставался "невывяленным" в своих результатах. В цепи подступов и "проводников" П. на пути к Г. есть еще одна фигура, замкнувшая эту цепь. Ею был, почти очевидно, Николай Тургенев, представитель семьи, в которой еще с конца XVIII в. хорошо знали и ценили Г. Увлечение Г. было присуще еще Ивану Петровичу Тургеневу. Весной 1802 г. Андрей Тургенев обещает прислать Жуковскому "поэзию" Г., а в письме от 26 XI/7 XII 1802 г. из Вены спрашивает у него: "что делает твой *Deserted village*?" Но особенно много сведений о занятиях Г. связано с Николаем Тургеневым. Дневниковые записи засвидетельствовали о переводе им фрагмента из "Векфилдского священника"; 20 XI 1807 он записывает: "С Английским учителем я читаю the *Deserted village*, прекрасное произведение славного и любимого мною Голдсмита [...]"; анализ всей этой записи, как и ряда других, убедительно говорит об идеологии и восприятии Н.Тургеневым картины опустошенного крестьянского уголка. В этом плане ^{DV} для него —

"чужой" комментарий к тем своим проблемам рабского состояния русских крестьян и деревни, которые волновали его с юных лет и приобрели особую остроту в 1816-1819 гг. (" Опыт теории налогов", 1818, записки "Нечто о барщине", 1818, " Нечто о крепостном праве в России", 1819 и т.п.). Легко предположить, что столь хорошо знакомая и глубоко пережитая им поэма Г. продолжала быть литературным "козырем" и одним из де- журных аргументов этого русского ненавистника рабства. В этом контексте как раз и может быть понята и оценена та важ- ная роль, которую, судя по всему, сыграл Николай Тургенев в ознакомлении молодого П. с Г. и, возможно, в ориентации его на DV , особенно на социальный аспект поэмы. "Социальность" же поэмы как, конечно, и других подобных текстов в усло- виях русской действительности должна была транспонироваться в отчетливо "антикрепостническую" доминанту "свободолюбивой" лирики П. и тем самым решительно увести его от опыта перево- да этой поэмы Жуковским. То, что известно об отношениях П. с Тургеневым в 1817 г. (ср. эпизод написания "Вольности" и др.) ,делает предположение о роли Н.Тургенева в выборе П. этого направления особенно вероятным. Безусловно, за многи- ми образами и фразеологией "Вольности" и "Деревни" стоит Ни- колай Тургенев, его идеи, планы, способы выражения, сам же он немалое почерпнул у Г. и как раз из DV. "Голдсмитовские" места в этих произведениях П. бросают луч света и на вклад Тургенева в русскую Goldsmithiana y.

"СКУЛЬПТУРНЫЙ МИФ" ПУШКИНА И ГОГОЛЕВСКАЯ ФОРМУЛА ОКАМЕНЕНИЯ

Ю. В. Манн

Значение "скульптурного мифа" у Пушкина было подчеркнуто в известной работе Р.Якобсона, показавшего двойственность и противоречивость этого понятия. С одной стороны, скульптурность, переход живого в мертвого и наоборот связаны с таким кардинальным свойством пушкинской поэтики, как динамизм, вечная изменяемость и текучесть. С другой стороны, скульптурность, особенно в форме вмешательства статуи (памятника, "идола" и т.д.) в человеческую жизнь, символизирует начало разрушения, участие злых, ирреальных сил.

Ю.М.Лотман также говорит о двойственности образа "кумира" у Пушкина: с одной стороны, это направленная, цивилизаторская, "культурная" (а не стийхая) сила, а с другой — сила внутренне мертвая, выхолощенная, бездушно-формализованная.

С пушкинским "скульптурным мифом" может быть сопоставлено такое интересное явление, как гоголевская формула окаменения. Но прежде всего заметим: хотя, так сказать, в полном и законченном виде формула окаменения выразилась у Гоголя единожды — в "немой сцене" "Ревизора", но сходные или родственные моменты обнаруживаются в его творчестве сплошь и рядом. Формула окаменения проявляется двояко — в "высоком" и "низком" варианте. Первый фиксирует окаменение перед лицом высокой силы — женской красоты, совершенного художественного произведения. Второй — перед лицом стечения обстоятельств и событий из повседневной, "пошлой жизни", обнаруживающих в себе, однако, некий "иррациональный остаток"; некое вмешательство сверхличного начала (подробнее — в моей книге "Поэтика Гоголя". М., 1978. Глава "Эволюция одной гоголевской формулы").

Традиции гоголевской формулы окаменения весьма многообразны: тут и античная мифологическая пластика оцепенения и "немой скорби"; и поэтика романтизма, прежде всего немецкого; и изобразительный язык украинской повести Нарежного

и, наконец, так называемые "живые картины", весьма популярные в русском культурном обиходе и послужившие прямым аналогом для немой сцены в "Ревизоре". В этом спектре традиций и источников прямо или опосредованно влиял на Гоголя и пушкинский "скульптурный миф", о чем свидетельствует, в частности, то обстоятельство, что в своих характеристиках поэзии Пушкина автор "Ревизора" неизменно оттенял такие ее качества, как скульптурность и пластика, а в статье "В чем же наконец существо русской поэзии..." Гоголь интерпретировал сцену появления лирического персонажа "перед древними статуями с лирами и циркулями в руках" в стихотворении "В начале жизни..." как выражение исключительной поэтической широты, способности "на все откликаться".¹

В "высоком" варианте скульптурности или окаменения можно провести параллель между пушкинской "Красавицей" (1832) и "Римом" (1842) Гоголя. В первом случае: "...встретясь с ней, смущенный ты, вдруг остановишься невольно..." Во втором: "И, повстречав ее, останавливаются как вкопанные: и щеголь миненте с цветком за шляпой, издавши невольное восклицание; и англичанин в гороховом макинтоше... и художник с вандиковской бородкой...". У Гоголя, во-первых, усилена мера потрясения, достигшего своего апогея ("как вкопанные") и, во-вторых, расширен диапазон, ибо действие распространяется на всех присутствующих. Гоголевская формула окаменения всегда стремится к пределу — эмоциональному, пространственному, даже временному (отсюда сценически почти неосуществимые "две-три минуты" "немой сцены" в "Ревизоре").

Вот еще характерная сцена из "Повести о том, как поссорился...": "Вся группа представляла сильную картину: Иван Никифорович, стоявший посреди комнаты в полной красоте своей без всякого украшения! Баба, разинувшая рот и выра-

¹ Любопытно, что и само выражение "немая сцена" было произнесено еще до "Ревизора" именно в связи с Пушкиным. Рецензент "Руслана и Людмилы" заметил по поводу одного места, что "юный автор с опытностью старого художника воспользовался положением Владимира, умел сделать из него трагическую немую сцену" ("Сын отечества", 1820, ч. 64, с. 82).

жившая на лице самую бессмысленную, исполненную страха мину! Иван Иванович с поднятою вверх рукою, как изображались римские трибуны! Это была необыкновенная минута! Спектакль великолепный! И между тем только один был зрителем: это был мальчик в неизмеримом скрутке, который стоял довольно покойно и чистил пальцем свой нос".

Прежде всего бросается в глаза явная скульптурность сцены, усиленная прямой отсылкой на античные образцы, сообщаемой всему изображению смешанный римско-миргородский колорит. Характерно, далее, то, что сцена введена в некий критический момент, когда ссора достигла апогея и это не могло не поразить и самих участников ссоры, и ее невольную свидетельницу. Характерна тенденция сцены к предельному расширению, причем само исключение (мальчик, чистивший свой нос) здесь подтверждает правило: это различие между "взрослым" и "ребенком", еще не понимающим значения всего происходящего. Наконец, примечательно и разнообразие поз каждого из участников сцены. Гоголь и далее будет стремиться к передаче и фиксированию различных психологических реакций в пределах одной главной эмоции (ср. в "немой сцене" "Ревизора": "Нужно, чтобы эти ноты никак не встретились между собою и были бы разнообразны и различны...").

Подведем некоторые итоги. Для Гоголя как и Пушкина, сохраняет свой смысл отмеченная Р.Якобсоном связь скульптуры и языческого или дьявольского начала – тип мысли, воспитанный православной традицией. Однако при этом "скульптурный миф" Пушкина исполнен различных красок и разнонаправленных тенденций. Можно сказать, что Гоголь с разнообразной пушкинской палитры берет одну краску – ту, которая выражает столкновение человека с ирреальной, сверхчеловеческой силой – и многократно усиливает эту краску. "Ужас оковал их..." – обычный вступительный такт подобных описаний у Гоголя, для которого окаменение и страх (причем высшего порядка) синонимичны. Отсюда и распространение формулы на всех и на вся, поскольку ее действие шире индивидуальной мести или наказания, шире вообще любой частной судьбы (ср. у Пушкина участие "идола" в гибели персонажей – Евгения, Дон Жуана или царя Дадона) и ставит на очную ставку со сверхличным началом все

человечество. В композиционном же плане гоголевская формула окаменения не сочленена плавно с остальным текстом, но нередко выламывается из него, напоминая современную технику стоп-кадра в ходе произведения или же аффектированного "подведения черты" в конце (немая сцена в "Ревизоре").

СТРУКТУРА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ОБРАЗОВ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А.С.ПУШКИНА

Н.А.Марченко

Но ум не может довольст-
воваться одними играми
гармонии, воображение
требует картин и расска-
зов.

А.С.Пушкин

Произведения изобразительного искусства и литературы, соседствующие в пределах одного времени, можно рассматри-
вать как художественные тексты, закодированные на разных
языках культуры. Между этими языками постоянно происходит
обмен информацией. Литературная программа входит как важ-
нейший смыслообразующий элемент и в историческую живопись,
и в репрезентивный портрет. Необходимость знания целого
корпуса культурных (в частности мифологических) текстов и
умения читать их на языке зрительных образов входит в усло-
вие восприятия произведения изобразительного искусства. С
другой стороны, влияние живописи, графики, скульптуры на
структуру зрительных образов в литературе пушкинского вре-
мени безусловно, но не столь очевидно. Культура конца XVIII
— начала XIX века создает целую систему перекодировок, меха-
низм которых заключается в том, что словесный текст апелли-
рует к воспоминанию картины, гравюры или другого произведе-
ния изобразительного искусства, типологически близкого или
хорошо знакомого автору и его аудитории. Методы введения

этих образов в текст у Пушкина достаточно разнообразны, но поддаются классификации.

1. Введение в текст (в качестве детали интерьера) определенных жанров изобразительного искусства, имеющих достаточно дифференцированного потребителя. При этом работают такие оппозиции, как старое-новое, старинное-модное, русское-западное, бедность-богатство. Примеры: лубочные картинки в домике капитана Миронова ("Капитанская дочка"), французские литографии в аристократической гостиной ("Гости съезжались на дачу...").

2. Отсылка читателя к широко известным произведениям изобразительного искусства: описание калмыцких лошадей, известных по рисункам Орловского ("Путешествие в Арзрум"), словесный портрет Дубровского - "судий портрет Кульнева" ("Дубровский"), Германн, у которого профиль Наполеона ("Пиковая дама"), Ермолов, не похожий на свои портреты, писанные обыкновенно профилем ("Путешествие в Арзрум").

3. Описания, по своей документальной точности или по типологии сопоставимые с произведениями художников, современных Пушкину: курорт на Горячих водах и гравюра неизвестного художника, пейзаж в окрестностях реки Подкумка и акварель В.И.Мошкова "Осетинский аул".

Не лишено интереса, что оба описания взяты из путевых записок Пушкина "Путешествие в Арзрум". Установка на документальность характерна для жанра записок путешественника, как и для путевых зарисовок художников, обычно входивших в состав экспедиций. Гравированные альбомы с этнографическими и пейзажными рисунками путешествий были широко распространены во Франции XVIII века, а вскоре стали появляться и в России. Акварель В.И.Мошкова, художника, прикомандированного на Кавказе к миссии Ермолова, близка пушкинскому тексту: горы, два молодых человека на утесе, вдали осетинский аул. Верность натуре не помешала художнику сделать пейзаж романтически приподнятым. Кавказ заставил и Пушкина в 1830 году вспомнить свою романтическую юность.

4. Описания живописного портрета, вымышленного, но достаточно точно передающего характерные типологические признаки жанра: живописный портрет матери Дубровского (тип интимного портрета), почти лубочная яркость портретиков че-

ты Шонинг, вероятно, работы какого-то доморожденного художника ("Мария Шонинг"), живописные портреты в спальне старой графини ("Пиковая дама").

5. Стихотворные подписи к статуе, бюсту или живописному произведению: "Царскосельская статуя" (1830, напечатано в альманахе "Северные цветы на 1832"); надписи "На статую играющего в свайку" и "На статую играющего в бабки" (напечатаны в "Художественной газете" в 1836). Для полноты восприятия текстов Пушкина необходимо видеть скульптуры, к которым относятся подписи (знание контекста), напротив, знание подписей Пушкина совсем не обязательно для восприятия скульптур.

6. Особое место занимают подписи к портретам. Эти короткие стихотворения существуют и как текст, сопровождающий гравированный портрет, и как самостоятельное стихотворение, в котором в афористической форме дается характеристика того, кто изображен или обозначен в названии стихотворения.

В графическом портрете иконический знак и подпись составляют единый текст, в котором иконический текст является эквивалентом названия стихотворения. Функционально такие гравированные портреты сопоставимы с памятными медалями итальянского возрождения; тип гравированного портрета с подписью сложился во Франции в XVII веке. Расположенный под изображением текст с обозначением имени портретируемого, указанием его титула, чинов, наград и т.п. дополняется другими знаками, помещенными на полях, но связанными с портретом в единую композицию: герб, эмблемы и аллегорические изображения. При этом текст может замещаться девизом (портрет Аракчеева - гравюра Фр.Вендрамини с гербом и девизом "Без лести предан") или стихотворной подписью. Известны случаи, когда к одному и тому же портрету сделано несколько подписей (портрет Жуковского - гравюра А.Флорова по оригиналу П.Ф.Соколова, 1817 - с подписью Н.Иванчина-Писарева в ж. "Вестник Европы" и тот же портрет отдельно - с подписью К.Н.Батюшкова). В том же 1817 г. появился гравированный портрет Жуковского по оригиналу О.Кипренского (гравер Фр.Вендрамини). В 1818 г. появилось стихотворение Пушкина "К портрету Жуковского", вероятно, спровоцированное этой гравюрой. Однако, напечатанное отдельно, это стихотворение сразу воспринималось

как произведение самостоятельное. Действительно, это не столько подпись к портрету, сколько афористическая характеристика личности Жуковского. Именно в этом плане развивается жанр лирической эпитафии в творчестве Пушкина: "К портрету Каверина" (1817), "К портрету Чаадаева" (1817), "К портрету Вяземского" (напечатано в "Полярной звезде на 1824"). Принципиально ничем не отличается и подпись "К портрету Дельвига" – известно в черновом автографе на листе под изображением Дельвига, нарисованным П.Л.Яковлевым (1818).

Информативный текст, сопровождавший гравированный портрет меморативного характера, предполагает однозначность восприятия; эмблемы и аллегории, включенные в оформление портрета, нарушают эту однозначность; стихотворная подпись, объединенная с изображением на одном листе бумаги или в памяти (воображении) читателя, создает текст повышенной сложности (семантический троп).

Подведем итоги. В конце XVIII – первой половине XIX века литература и изобразительное искусство развиваются в тесном контакте. Характерное для этого времени опосредованное отношение к жизни – через театр, через образы живописи, скульптуры и т.д. – влияет на структуру и типы словесного портрета, пейзажа, интерьера. Это имеет прямое отношение к вопросу о поэтике Пушкина, к вопросу о метафоричности его мышления, к пониманию текста Пушкина в контексте культуры первой половины XIX века.

МОДЕЛЬ ИСТОРИЧЕСКОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В "КАПИТАНСКОЙ ДОЧКЕ"

А.П.Чудаков

1. Задача полноты воспроизведения действительности прошлых эпох в историческом романе. Эмпирический предмет и предмет художественный. Решающее влияние художественного предмета на представления о "внешней" исторической реальности и концепций великих национальных поэтов на представления общества об истории в целом.

2. Проблема целостного представления об эпохе в "Истории пугачевского бунта" и "Капитанской дочке".

3. Предметный инвентарь "Капитанской дочки" сравнительно с изображением обстановки в романах современников и романистов ближайшего времени (М.Загоскин, А.Марлинский, Н.Полево́й, Р.Зотов, К.Масальский, И.Лажечников). Отношение к вещной детализации в последующей ближайшей отечественной художественно-исторической традиции (А.К.Толстой, Г.П.Данилевский, Д.С.Дмитриев, Е.О.Дубровина, И.К.Кондратьев, Г.А.Хрущов-Сокольников).

4. Принципы и приемы создания полноты вещной картины в пушкинском романе при исчислимости использованных художественных предметов. "Предметный пунктир" в изображаемых сегментах мира.

5. Проблема имитации языка эпохи в "Капитанской дочке". Речевая архаика и "стилистический налет". Переименование текстов, взятых для эпиграфов и сочинение текстов-имитаций.

6. Речевые сигналы архаичности и окрашивание нейтральных участков текста в "старинный" тон.

7. Принцип "домашней истории".

8. Сопоставление в романе этических, психологических, культурно-идеологических представлений "века минувшего" и "века нынешнего" как один из главных способов воссоздания иной модели мира.

"РОДОСЛОВНЫЕ" ПУШКИНСКИХ ГЕРОЕВ

Г.В.Краснов

1. Внимание Пушкина к "родословным" своих героев — часть его широкого исторического воззрения на преемственность поколений, на традиции в национальной культуре. Вместе с тем, поэт в спорах о "политическом материализме" (когда "ни одна фамилия не знает своих предков") как примете нового времени, "духа века", предвосхитил один из основных конфликтов общественного сознания 50-х — 60-х гг. XIX в. (проблема "отцов и детей", "нигилизм" и т.п.).

2. Пушкинский идеал бескомпромиссен: обычное сближение "аристократа" и "смирненной демократки" ("Роман в письмах") не даст разрешения ни семейной, ни социальной проблемы. Поиски выхода – в обретении героем подлинной человечности, в попытках на каждый исторический момент найти свою истину, в умении естественно соотнести свою жизнь, свои "заслуги" с историческим складом. "Всякое состояние имеет свою честь и свою выгоду" – реплика героя в "Сценах из рыцарских времён" – выражает важный философский мотив "родословной" пушкинских героев.

3. "Родословные" пушкинских героев влияют на поэтику конкретных произведений. В "Борисе Годунове" сцена "Лобное место", в которой, по авторской ремарке, "Пушкин идет окруженный народом", соотносится с заключительной сценой "Кремль. Дом Борисов. Стража у крыльца". В прозаических набросках "Гости съезжались на дачу..." , "Отрывок" "родословные" являются необходимым поводом для оценки нравов народа и общества, для объяснения нового типа человека-стихотворца, лишенного обычных притязаний литературной братии.

4. "Родословная" формирует специфический образ "героя" – с полемическим началом, иронией, в которых обыгрываются автобиографические факты, вымышленная и невымышленная генеалогия, светские мнения и т.п. "Родословная" порождает новый тип исторического героя с его превратной судьбой в прошлом и настоящем, с возможной жанровой метаморфозой: Езерский в "Родословной моего героя".

СВОЕОБРАЗИЕ РЕШЕНИЯ ТЕМЫ БЕЗУМИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ПУШКИНА 1833 ГОДА

Е.М. Таборисская

Творчество Пушкина 1833 г. отмечено тройным обращением к теме безумия, которая реализуется в лирическом стихотворении "Не дай мне бог сойти с ума...", лиро-эпической поэме "Медный всадник" и фантастической повести "Пиковая дама". В

лирической миниатюре Пушкин предлагает две версии безумия: в первой из них утративший разум остается на свободе, во второй – оказывается в неволе. Состояние вольного безумца близко к предгармоническому хаосу, предшествующему творческому акту (ср. стихотворение "Поэт"); впечатления обитателя дома умалишенных неотличимы от впечатлений заключенного. Пушкин отделяет свое "я" от статуса безумца: безумие выступает как модальность предположения, но не факт.

В "Медном всаднике" и "Пиковой даме" (далее соответственно – "М.в." и "П.д.") автор развивает версии, намеченные в лирическом стихотворении: Евгений – мирный сумасшедший, скитающийся по площадям и улицам столицы; Германн – обитатель 17-ого номера Обуховской больницы. Пушкина в поэме привлекают моменты переходов от обыденной жизни к безумию, потом к просветлению и бунту, за этим следуют новый приступ безумия и смерть героя. Переломы в судьбе Евгения и систематика фабульных случайностей во многом определяют поэтику и семантику "М.в.", создавая определенную близость с романтическим каноном. В "П.д." в центре повествования – история "схожления с ума". Идея-фикс, завладевающая Германном, коренится прежде всего в нем самом. Для того, чтобы сошел с ума Евгений, необходимы стихийная катастрофа и гибель возлюбленной; для того, чтобы разумом Германна овладела мысль о верном обогащении с помощью трех карт, достаточно анекдота Томского, расцененного самим Германном как сказка.

Личность Евгения в "М.в." ничем не выделена до катастрофы: он один из "малых сих". О его окружении Пушкин умалчивает. Германн с первой страницы повести резко выделен из своего окружения: немец среди русских, инженер среди гвардейцев, неаристократ в кругу аристократов, он отроду не брал карты, вращаясь среди игроков. Германн внутренне противоречив и подчеркнуто индивидуален. Евгений целен. Ценности, которые важны для героя "М.в.", носят внеличностный, внеклассовый, внесловный – родовой характер. Евгений в принципе доволен тем, что у него есть ("Живет в Коломне и не тужит..."), и не жаждет большего ("И станем жить, и так до гроба Рука с рукой дойдем мы оба, И внуки нас похоронят"). Германна явно не устраивает его положение, он жаждет "утроить, усмерить" свое состояние, чтобы обрести независимость.

Коренное отличие Германна от романтических индивидуальностей состоит в том, что те вольно или невольно становились или стремились стать вне общества, тогда как мечта героя "П.д." – стать равным в том кругу, где его пока лишь терпят. Его ценности неотличимы от ценностей Томского и Нарумова, но то, что для них-данность, для Германна – цель.

Если сознание Евгения до катастрофы внутренне цельно, "независимость и честь" (credo, близкое автору в 1830-е гг.) – понятия для него почти тождественные, то сознание Германна, вопреки мономании, столь же двойственно, как и его социальный статус: стремление к богатству, с одной стороны, и нежелание "жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее" – с другой. В лексиконе Германна нет слова "честь", столь важного для патриархального сознания Евгения. Оттенки гражданских добродетелей и сословных предрассудков, создающие ореол слова "честь" в творчестве Пушкина, сродны само-достаточности Евгения, чье родовое прозвание "блистало и под пером Карамзина", но чужды меумочному сознанию Германна. В глазах последнего "независимость" сближается с "покоем", т. е. личностным и социальным равновесием, обретаемым путем легализации в социуме гвардейцев-аристократов. В идиллических мечтах Евгения на первом месте оказывается семья, продолжение рода. С трудом заснувшему Германну снятся зеленые столы, выигрыши: он "загребал золото и клал ассигнации в карман". О семье и детях он вспомнит, умоляя старую графиню открыть тайну трех карт. В мечтах героев "М.в." и "П.д." по-разному раскрываются представления о счастье: для Евгения это труд и семейное согласие, продолженные в вечность, для Германна – "поворот фортуны", дарующий деньги и доступ в высшие слои общества. Где у Германна игра и даже торг с судьбой (тайну верного выигрыша он готов купить ценой фальшивой страсти к 87-летней старухе), там у Евгения самозабвенная любовь.

Сойдя с ума, Евгений окончательно утрачивает черты индивидуума: он – "ни зверь, ни человек..., ни житель света, ни призрак мертвый", но он единственный хранит память о бедствии, которое столица забыла на следующий же день ("мятежный шум Невы и ветров раздавался в его ушах"). Между безум-

ным Евгением и разбушевавшейся стихией можно обнаружить сходство, подобное связи Петра-созидателя с его творением, но логика развития этих связей контрастна: мысль и воля Петра творят город, разгул стихий порождает и закрепляется в безумии Евгения. Бунт Евгения – это бунт крови, а не разума: в момент своей угрозы Евгений обуян "силой черной". Внеличностность безумия как бы уравнивает Евгения-бунтаря с внеличностной же сутью идеи государственности, олицетворением которой выступает Медный всадник. Диалектика Петра-личности и Петра-государя, ставшего моделью монумента, диалектика статуи Фальконе, воплотившей величие гения Петра и слепую мощь имперской власти, существуют для Пушкина и его читателей. Безумец же бунтует против гениального произведения искусства, видя в нем виновника своих бед, врага. Бунт Евгения не только социально насыщен, высоко человечен, исполнен символической мощи, но и бесцелен, лишен непосредственной осознанности с точки зрения самого персонажа.

Среди действий Евгения целенаправлено и осознанно лишь одно – поиски Параша. В "П.д." событийный ряд выстраивается как цепь волеизъявлений и поступков Германна, преследующего одну цель и на пути к ее достижению заступающего границу реальных возможностей. Путь героя к тайне трех карт – по видимости путь обретений, а по существу дорога утрат – отцовского наследства, любви Лизы и, наконец, разума.

Единственный фантастический элемент в сюжете "М.в." – погоня – внешне мотивирован безумием Евгения, но тональность этой поразительной сцены в значительно большей степени обусловлена масштабностью всей поэмы, тяготеющей, с одной стороны, к разомкнутости в вечность, а с другой, – к установке на фактографичность. В сцене погони символические смыслы, идущие от автора, не менее важны, чем патопсихологические мотивации "от Германна".

"Неподвижная идея" Германна, до последней страницы балансирующего на грани безумия, становится фактором, порождающим фантастические мотивы и эпизоды повести. Но в "П.д." есть иной источник фантастики: предания и молва, проявляющиеся прежде всего в анекдоте Томского. Мерцание смыслов, ведущих к неразделенности реального и фантастического в "П.д.", имеют два истока: гаснущее сознание Германна и авторс-

кое видение, которое учитывает и специфику сознания героя, и нормальный взгляд на жизнь и как бы не отделяет одно от другого.

Когда в творчестве Пушкина произведения с автономными проблемами, сюжетами, героями сближаются по какому-либо второплановому признаку, эти сближения могут стать ключом к углубленному пониманию имманентных смыслов отдельного произведения и к отысканию общих закономерностей творческого мышления поэта. В стихотворении "Не дай мне бог сойти с ума...", в "М.в." и "П.д." безумие предстает и как особое явление жизни, и как своеобразный инструмент, с помощью которого автор исследует более общие явления современных ему социальных отношений и человеческого бытия. Безумие в "М.в." стилистически подчинено грандиозности поэмы о великом городе, а безумие Германа становится порождающим фактором стилистики "П.д.", ферментом, определяющим образ жанра фантастической повести.

ЗАМЕТКИ НА ПОЛЯХ ТЕКСТОВ ПУШКИНА

Вяч.Вс.Иванов

1. "Золото и булат" представляют собой не только перевод анонимного французского стихотворения, но и продолжение чрезвычайно длительной традиции, восходящей через это последнее к жанру старофранцузских (и старопровансальских) споров (типа "Le debat du coeur et du corps de Villon") и аналогичных средневековых сочинений, имеющих и античные прообразы. Как они, так и сходные поэтические споры о преимуществе одного из двух предметов в среднеперсидской и новоперсидской (munāẓarag) литературе, вероятно продолжают жанр прений между Зерном и Скотом, Летом и Зимой и т.п., обнаруживающийся уже в шумерском (и возможно повлиявший и на реконструируемый главным образом на основе ведийского тип индоевропейских текстов, воспроизводящих словесный поединок). Восточные коннотации слова булат (существенного и в силу звуковых связей

со злато - сказал, разобранных в заметке Р.Якобсона о ткани этого пушкинского стихотворения, ср. рифму булат - млат в "Полтаве") могли бы быть интересны в виду роли жанра споров в персидской поэзии, но вероятнее всего обе эти особенности стихотворения относятся к области "подсознательного у гения" (т.е. скорее читаются нами в духе "памяти жанра" в текст пушкинского перевода с французского, чем сознательно вложены в него автором). Несколько иначе обстоит дело с восточным колоритом "Спора" Лермонтова, где ориентация на персидскую поэзию представляется одной из возможных.

2. Находясь в ссылке на Юге, Пушкин постоянно обращается к сочинениям Овидия. Его должны были заинтересовать и те из них, которые послужили непосредственной причиной опалы римского поэта. К таким наставлениям в стихах (Lehrgedichtungen), как "Ars amatoria" и "Remedia amoris", могут восходить некоторые места I главы "Онегина", в частности, описания любовных "уроков" ("ей наедине / Дает уроки в тишине"). Для следующих глав романа могли быть важны и тема героя как наставника, и роль любовных писем у Овидия.

3. Пушкинские строки

"Кто меня своею властью
Из ничтожества воззвал?"

могут быть отзвуком замечания Паскаля: "Je ne sais qui m'a mis au monde" (Papiers non classés, Série III, 427-194). В таком случае "doute" в продолжении паскалевского текста отвечает пушкинскому "Ум сомненьем взволновал".

4. Поскольку Пушкин упоминал кальдероновское уподобление среди примеров подлинных поэтических образов, кажется возможным "жизнь ... сон пустой" в "Медном всаднике" сблизить с "La vida es sueño" Кальдерона.

5. Озадачивающую лингвистов форму вурдака, введенную в русский язык Пушкиным, можно объяснить совмещением окончания (на -ак) общебалканской (в том числе и славянских) формы названия этого фольклорного чудовища с греч. диалект. *βουρκαλ*, *βουρβολ*, слышанными Пушкиным скорее всего в Кичине от его знакомых круга, близкого к "этерии".

6. К отзвукам пушкинских строк у классических поэтов нашего века добавляется "дом-чужбина" (вариация на тему "мир - чужбина", у Пушкина переворачивающего античную сентенцию

"для мудреца целый мир - отечество") в пастернаковских "Темах и вариациях", пронизанных подчеркнутыми пушкинскими параллелями, как "Сестра моя жизнь" - лермонтовскими, и мандельштамское "Зубами мыши точат / жизни тоненькое дно" - к пушкинскому "Жизни мышья беготня"(тот же ритм).

К ИСТОЧНИКАМ "ОТРЫВКОВ ИЗ ПИСЕМ, МЫСЛЕЙ И ЗАМЕЧАНИЙ"

Е. А. Тоддес

А. В состав "Отрывков..." входит заметка: "Браните мужчин вообще, разбирайте все их пороки, ни один не подумает заступиться. Но дотроньтесь сатирически до прекрасного пола - все женщины восстанут на вас единодушно - они составляют один народ, одну секту".

Н. О. Лернер писал в своих "Пушкинологических этюдах", что заметка "представляет собой отчасти повторение, отчасти некоторое развитие следующего наблюдения Шамфора (Maximes et pensées): "Женщины находятся между собой в соглашении. Они связаны неким корпоративным духом, своего рода молчаливым сообщничеством, которое, подобно тайным союзам в государстве, доказывает, может быть, слабость партии, считающей себя вынужденной к этому прибегать" ("Звенья", т. У. М.-Л., 1935, с. 121).

Следует учесть другой возможный источник. Заметка связана с мыслью из "Философских, политических и нравственных принципов" швейцарского моралиста Ф.-Р. Вейсса, воспринятой Пушкиным скорее всего через рукописный лицейский "Словарь" Кухельбекера, где она записана в таком виде: "Женщины. Скажи что-нибудь худое про их пол, они сейчас вступятся. Если же вообще о мужчинах худо отзываться, частное лице редко отзывается <обижается>. Не по той ли это самой причине, почему овцы пасутся стадами, а львы живут в одиночестве. Вейс" (ГБЛ, ф. 449.2.13, л. 37-37 об.; то же в машинописной копии: ЦГАЛИ, ф. 2224, оп. 2, ед. хр. 25, л. 24).*

2. По приписываемому женщинам признаку "сообщества, союза" пушкинская заметка близка к тексту, приведенному Лернером; по признаку "реакция на брань", с прямым сопоставлением мужчин и женщин, — к выписке из Вейсса в "Словаре". Именно на разворачивании этого второго признака синтаксически строится пушкинский текст. Соединение же признаков могло произойти по ассоциации "тайный союз — Кюхельбекер" (или наоборот), любимым философом которого был Вейсс, представленный в "Словаре" многими цитатами. (Ср. в "Отрывках..." заметку: "Сказано: *les sociétés secrètes...*"). Неназванный Кюхельбекер присутствует не только в заметках "Un sonnet..." и "Tous les genres...", но косвенно и в "Браните мужчин...".

3. Заключительное сравнение Вейсса (литературного происхождения) не отразилось в пушкинском тексте; но и оно связывается с Пушкиным и даже могло иметь для него некое личное значение, что закрепляло бы в его сознании и весь афоризм. Это сравнение было применено к самому поэту в следующем эпизоде, о котором он мог узнать от его участников. Как сообщает Я.К. Грот со слов Плетнева и/или В.Княжевича, в ответ на слова Плетнева о том, что Пушкина следовало бы избрать в члены ВОЛРС, Ф.Глинка сказал: "Овцы стадаются, а лев ходит один" (Сб. статей, читанных в Отд. яз. и словесности имп. Академии наук, 1868, т.У вып. I, с. 184).

4. По отношению к "Отрывкам..." "Словарь" Кюхельбекера, по-видимому, должен учитываться и в качестве одного из жанровых precedентов на русской почве, притом близкого поэту биографически (ср. "мысли и замечания" как особый отдел в журналах, сентенции В.Л.Пушкина, некоторые из которых были внесены и в "Словарь", и мн. др.).

* Трактат Вейсса издавался многократно. Цит. место: *Principes philosophiques, politiques et moraux par colonel de Weiss. Dixième ed. T.I. Bruxelles, 1826, p. 140;* в позднейшем русском издании: Ф.Р.Вейсс. Нравственные основы жизни. Издано В.И.Асташевым. СПб., 1881, т. I, с. 148. Как показали еще В.Семевский и П.Сакулин, в начале XIX в. Вейсса хорошо знали в России, в частности, в декабристской среде; отрывки появлялись в печати, но отдельные издания 1807 г.

(пер. А.Струговщикова; фрагмент включен Гречем в "Избранные места из русских сочинений и переводов в прозе", СПб., 1812) и 1837 г. (пер. Г.Реслера) не полны. См. также о Толстом и Вейссе: Купреянова Е.Н. Эстетика Л.Н.Толстого. М.-Л., 1966. О "Словаре" впервые сообщил и привел записи из него Ю.Н.Тынянов в известной работе "Пушкин и Кюхельбекер" (1934). См. также: Мейлах В.С. Из неизданного литературного наследия декабристов. I. "Словарь" В.К.Кюхельбекера (история замысла, идеи, структура). - В кн.: Декабристы и русская культура. Л., 1976 (одна из приведенных здесь записей - "Поэт" (с.200) ошибочно дается как публикуемая впервые и без указания источника (Пирон) - упущена из виду заметка Тынянова во "Временнике Пушкинской комиссии", 1936, т. I, с. 201).

К ВОПРОСУ О "СТРАННИКЕ" И ЕГО ИСТОЧНИКАХ

А.А.Долинин

I. Обращение Пушкина к аллегорическому роману Джона Баньяна "Путь паломника" (The Pilgrim's Progress ;далее - ПП), по-видимому, было связано с изменением литературного статуса этой книги в западно-европейском, прежде всего, английском читательском и критическом сознании. Дело в том, что вплоть до 1830-х годов слава Баньяна, как отмечал в последствии Т.Б.Макколей, "ограничивалась почти только благочестивыми семействами среднего и низшего классов", а все многочисленные издания ПП <...> назначались для хижин и лакейских" (Отеч. зап., 1859, т. 116, №1-2, смесь, с. 131). И лишь с выходом в свет в 1830 г. нового издания книги с большим вступительным очерком поэта-лауреата Р.Саути (R.Southey. The Pilgrim's Progress, with a Life of J. Bunyan) она впервые попадает в поле зрения критики и начинает восприниматься как важный факт литературы, достойный внимания "образованного меньшинства". Почти все ведущие английские журналы откликнулись на издание Саути пространными рецензиями, в которых ПП получил весьма высокую оценку. Так, Макколей в "Edinburgh Review" поставил его в один ряд с "Потерянным раем" Мильтона,

а Вальтер Скотт в "Quarterly Review" (1830, vol. XLIII, May-October) выразил уверенность в том, что "рекомендованный вкусом и критическим разбором м-ра Саути, этот давний любимец простолюдинов получит теперь хороший прием и у высших классов". Представляется вполне вероятным, что Пушкин, который именно в 1830-е годы постоянно следил за английскими журналами и, кроме того, особо интересовался сочинениями Р. Саути (см.: Н.Яковлев. Из разысканий о лит. источниках в творчестве Пушкина. // Пушкин в мировой литературе. Л., 1926, с. 145-159), мог обратить внимание на книгу, "рекомендованную вкусом и критическими разборами" наиболее авторитетных для него британских писателей и критиков. Тот факт, что в списке стихотворений каменноостровского цикла фамилия Баньяна правильно написана латинскими буквами, вопреки мнению Д.Благого, отнюдь не свидетельствует о том, что во время работы над "Странником" (далее - Ск) "у поэта в руках имелся английский подлинник" (Д.Благой. От Кантемира до наших дней. Изд. 2-ое. М., 1979, т. I, с. 325), ибо сравнительный анализ текста Ск, оригинала ПШ и его русского и французского переводов полностью отвергает это предположение, восходящее к избыточной неточности работы А.Габричевского (Пушкин и его современники. Вып. XIX-XX. СПб., 1914, с. 40-48), а лишь указывает, что имя автора ПШ Пушкин знал не только из русских, но и из каких-то западноевропейских источников, скорее всего, из журнальных откликов на издание Саути.

2. Одна из крайне немногочисленных положительных оценок ПШ в более ранней английской критике, на которую ссылаются как Р. Саути, так и некоторые его рецензенты, и которая также могла быть известна Пушкину, принадлежит знаменитому С. Джонсону. В частности, Джонсон первым обратил внимание на "поразительное сходство" начала ПШ с началом "Божественной комедии" Данте (см.: J. Boswell. The life of Samuel Johnson. N.Y., 1931, p. 453) - сходство, значительно усиленное и актуализированное на лексическом и синтаксическом уровнях в Ск. Уже вступительные две строки стихотворения, не имеющие аналога в ПШ, указывают на первую песнь "Ада" как на подтекст Ск: они не только повторяют синтаксическую конструкцию вступительных строк "Божественной комедии" (в пер. Катенина: "Путь жизненный пройдя до половины, опомнился я вдруг в лесу гус-

том"), но и вводят отсутствующую у Баньяна пространственную метафору "долина дикая", прямо восходящую к Данте, где жизнь в грехе и заблуждении, до начала "великого пути", уподоблена блужданиям по долине (*valle*), которая перифрастически названа также "диким местом" и "диким лесом" (*selva selvaggia, loco selvaggio* - см.: I, 5, 14, 93). Любопытно, что сама рифма "ди-кой / великой" повторяет рифму, использованную Катениным в его "мастерском", по оценке Пушкина, переводе первой песни "Ада": "Ты должен в путь идти другой, великой, - ... Чтоб избежать из сей пустыни дикой" (П.А. Катенин. Избр. произвед. М.-Л., 1965, с. 194). Реминисценция из Данте содержится и в последних стихах Ск, которые также не имеют соответствия в III, но связаны с заключительным терцетом той же первой песни, где герой сообщает Вергилию о своем желании отправиться в "стезю благу" и просит его явить ему путь к вратам Петровым (ср.: "Хочу узреть и дверь святого рая" в пер. Катенина; "Дабы скорей узреть ... спасенья верный путь и тесные врата" в Ск). Собственно говоря, почти все отклонения Пушкина от оригинала III имеют опору в "Божественной комедии" или ориентированы на художественную систему Данте. Укажем лишь наиболее очевидные из них: замена третьего лица на первое; ослабление "простой" аллегоричности; снятие мотивировки сюжета как сна повествователя; использование резко выделенных, эфемических сравнений, одно из которых ("метаясь, как больной") представляет собой одновременно и автоцитату ("Нева металась, как больной"), и цитату из "Чистилища" (см.: Ю. Лотман. К проблеме "Данте и Пушкин". // Временник Пушкин. комиссии. Л., 1980, с. 89), а другое ("как от бельма избавленный слепец") восходит к целому ряду семантически близких сравнений и описаний в "Божественной комедии" (ср.; например: Рай, VII, 34-39; XV, 118-123; XXVI, 14 и 76-79; XXXIII, 52-54).

3. Выявление в Ск сходства двух различных культурно-исторических моделей религиозного поведения (католическая, средневековая:: пуританская) заставляет нас оспорить интерпретацию стихотворения и его места в "духовном цикле" Пушкина, предложенную Е.А. Тоддесом в статье "К вопросу о каменноостровском цикле" (Пробл. пушкиноведения. Рига, 1983). Противопоставляя Ск входящему в цикл стихотворению "Отцы пустыnnики и жены непорочны...", Е.А. Тоддес утверждает, что эти тексты " описы-

вают противоположные варианты поведения христианского "я". В одном случае - норма поведения верующего: осознание себя "падшим" и обращение к молитве; в другом - еретическое отклонение от нормы, самостоятельное мистическое толкование догмата. В ОП "я" повторяет древний сакральный текст <...> - в Ск происходит профанический духовный бунт" (с. 31). Однако такое противопоставление кажется нам не вполне корректным, ибо в Ск - точно так же, как в начале III и "Божественной комедии" - метафорически описан не противоположный норме вариант поведения, а его иная, более ранняя по времени, инициальная стадия - тот переломный момент, в который человек, говоря словами предисловия французского переводчика III, внезапно чувствует "движение сердца своего ,<...> когда подействовало в нем начало Божией Благодати, когда чрез оную уверился он о грехах своих и беднейшем своем состоянии, приведен ко Господу Иисусу Христу, и того руководством отдален от суеты света". Различия между нормой и ересью с точки зрения определенной конфессии обнаруживаются потом - в аллегорической системе Баньяна и Данте уже на пути к "тесным вратам" и за ними. Но для того, чтобы иметь возможность отправиться в путь, человек, согласно общехристианским представлениям, должен его "узреть" - должен испытать внезапное действие благодати, внезапный духовный переворот, и вот об этом-то перевороте и писали католик Данте в первой песне "Ада", пуританин Баньян в первой главе III и православный Пушкин в Ск, которым он намеревался открыть свой "духовный цикл".

ПУШКИН И СТИХОТВОРЕНИЕ БАЙРОНА "WRITTEN IN AN ALBUM"

А.А.Ильин-Томич

Небольшому (в два четверостишия) стихотворению "Written in an Album"¹ суждено было стать одним из самых популярных в России первой половины XIX века произведений Байрона. Об этом свидетельствуют многократные обращения к нему

переводчиков (среди которых столь разные поэты, как А.Ф. Бжеский, П.А.Вяземский, И.И.Козлов, В.С.Межевич, Ф.И.Тютчев),² а главное – "расширенное воспроизводство" в русской поэзии (особенно альбомной) основных образных комбинаций стихотворения (надпись на могильном памятнике = альбомная запись; стихотворение в альбоме = погребенное сердце).³ Несомненную реминисценцию из "Written in an Album" находим в первой главе "Евгения Онегина" (строфа I): "...Под небом Африки моей, Вдыхать о сумрачной России, Где я страдал, где я любил, Где сердце я похоронил".⁴ Однако гораздо полнее стихотворение Байрона отразилось в пушкинском лирическом шедевре "Что в имени тебе моем?.." Первая из четырех пушкинских строф от Байрона не зависит,⁵ вторая – легко узнаваемый перевод-пересказ первого четверостишия "Written in an Album", третья и четвертая – представляют свой вариант развития лирического сюжета, подчеркнуто отталкивающийся от второй байроновской строфы.⁶

Представляется, что пушкинское обращение к стихотворению Байрона было продиктовано назначением собственного произведения, посвященного Каролине Собаньской – предмету многолетней мучительной любви поэта. Поэтика взаимоотношений с этой женщиной была постоянно насыщена литературной игрой (см. письмо к ней от 2 февр. 1830 и к А.Н.Раевскому? от 15 – 22 окт. 1823; называя ее в одном из писем Элленорой (по имени героини романа Б.Констана "Адольф"), поэт как бы делал отсылку к соответствующим страницам этого произведения, рисуя (естественно, без умысла Констан) поразительно точный портрет Собаньской.⁷ Точно так же, вписывая 5 января 1830 в ее альбом "Что в имени тебе моем?..", Пушкин делал литературный жест (несомненно понятный адресату послания), суть которого заключалась в расширении смысла своего поэтического выступления включением обильной "чужой" речи, заставляющей вспомнить миссис Спенсер Смит, в чей альбом 14 сентября 1809 г. (дата была проставлена почти во всех изданиях) было вписано на Мальте стихотворение Байрона. Источником сведений об его адресате являлось несомненно известное Пушкину письмо английского поэта к матери, написанное на следующий день, 15 сентября.⁸ В письме Байрон описывает разно-

образные приключения "этой необыкновенной женщины", которые "показались бы вымыслом в романе"; в частности, говорит о ее знаменитом побеге из-под наполеоновского ареста,⁹ не забывая упомянуть замечательную красоту, авантюрный характер, невероятную эксцентричность и несчастливое замужество г-жи Смит. Все эти сведения вполне объясняют пушкинскую литературную ассоциацию, возникшую при мысли об альбоме Собаньской. Но полноту сходства придает сообщение Байрона о том, что г-жа Смит "вызвала месть Наполеона участием в каком-то заговоре". Теперь выяснено, что Собаньская была хорошо законспирированным агентом начальника ~~кнжых~~ военных поселений графа И.О.Витта,¹⁰ с которым состояла в многолетнем гражданском браке. Но при необходимом для продолжения отношений с Пушкиным объяснении по поводу своей роли при Витте (неизбежном при официальном сообщении о политических провокациях, чинимых последним¹¹) она, очевидно, мотивировала свое положение интересами тайных патриотических организаций Польши.¹²

¹ Написано в 1809; впервые опубликовано в 1812 г. Печаталось также под заглавием "Lines Written in an Album, at Malta". История текста изложена в кн.: Byron G.G. The Complete Poetical Works. Edited by Jerome J. Mc Gann. Vol. I. Oxford, 1980, p. 273, 420. Дословный прозаический перевод Р. Ф. Брандта см.: Изв. ОРЯС, 1911, т. XVI, № 3, с. 10. Стихами первая строфа точнее всего, на наш взгляд, переложена Александром Бистромом (Московский телеграф, 1825, ч. IV, № 15, с. 233), вторая — М. Ю. Лермонтовым /"В альбом" ("Как одинокая гробница...")/. Впрочем, в передаче последних двух строк с Лермонтовым мог поспорить воспитанник Дерптского университета Павел Петрович Шкляревский (см. его кн.: Стихотворения. СПб., 1831, с. 1).

² Переводы перечислены в кн.: Гербель Н. В. Полн. собр. соч. Байрона в переводе русских поэтов. Изд. 4-е, т. I. СПб., 1894, с. 518; Маслов В. И. Начальный период байронизма в России. Киев, 1915.

³ См., напр., стихотворения Н. И. Гнедича "В альбом Шимановской (славной музыкантши)", П. А. Плетнева "Альбом" (Северные цветы на 1825 год. СПб., 1825, с. 291), Э. И. Губера "В аль-

бом" (Русская беседа, т.3. СПб., 1842, нум. с.) и раннюю редакцию поэмы А.Ф.Вельтмана "Беглец" (Сын отечества, 1825, ч. 103, № 19, с.375).

⁴ Когда первая глава "Онегина" была уже закончена, произошла посмертная реализация байроновской метафоры, о чем сообщил русским читателям журнал "Вестник Европы" (1824, № 10, с.152-153): "Бренные останки знаменитого лорда Байрона <...> будут привезены в Англию; но сердце его останется в Греции. Вот надпись для мавзолея, в котором должно храниться сердце его среди благодарных сынов Эллады <...>".

⁵ Первая строка – дословная (вероятно, бессознательная) цитата из стихотворения С.Г.Саларева "Тробница" (см.: Фризман Л.Г. О литературных источниках одного стихотворения Пушкина. – Изв.АН СССР. Сер.лит. и яз., 1975, т.34, № 6, с.545).

⁶ Единственное печатное упоминание связи между двумя произведениями, которое нам удалось отыскать, менее категорично. Оно ограничивается фиксацией "вполне прозрачных перекличек" и находится в чрезвычайно содержательной книге С.Н.Бройтмана "Проблема диалога в русской лирике первой половины XIX века" (Махачкала, 1983, с.15), где дан тонкий анализ "Что в имени тебе моем?.." (с.14-24, 72-74). Указанием на эту связь исследователь обязан М.Л.Гаспарову (см.: С.Н.Бройтман. К проблеме диалога в реалистической лирике Пушкина. – В кн.: Вопросы историзма и реализма в русской литературе XIX – начала XX века. Л., 1985, с.158, 170). В соответствии с задачами своего исследования, не пускаясь в биографические интерпретации, С.Н.Бройтман поясняет, что суть перекличек с "Written in an Album" и другими отразившимися в пушкинском стихотворении текстами заключается "в диалоге с романтическим пониманием отношений "я" и "другого"".

⁷ Подробнее см.: Яшин М. "Итак я жил тогда в Одессе...". – Нева, 1977, № 2, с.109.

⁸ Опубликовано в вызвавшей бурю скандалов (см.: Северная пчела, 1825, № 62, 23 мая) книге "Correspondance de lord Byron avec un Ami..." (T.I.P., 1825, p.115-117). Книга имела в библиотеке Пушкина (Пушкин и его современники, вып. IX-X. СПб., 1910, с.181, № 695).

⁹ Это событие подробно описано спасителем Смит маркизом

Карлю де Сальво (Salvo de. Travels in the year 1806, from Italy to England... containig the particulars of the Liberation of Mrs. Spencer Smith. London, 1808), однако мы не полагаем доказательствами знакомства Пушкина с этим описанием (в его библиотеке сохранилась лишь другая книга де Сальво).

¹⁰ Сводку сведений об этом см. в статьях Т.Г.Зенгер (в кн.: Рукою Пушкина. М.-Л., 1935, с.179-208), С.Я.Борового (Литература славянских народов, вып.4. М., 1959, с.137-142, 145, 148, 179-180).

¹¹ См.: Его императорскому величеству высочайше учрежденной комиссии для изыскания о злоумышленных обществах всеподданнейший доклад. СПб., 1826, с.2 (ср.: Восстание декабристов, т.XVI. М., 1980, с.24).

¹² Симптоматичны соответствующие подозрения правительства (см.: Рукою Пушкина..., с.193-187; Лит. наследство..., с.454; Яшин М. Указ.соч., с.123-128, 141-143).

ОБ АВТОБИОГРАФИЧЕСКОМ ПОДТЕКСТЕ ДВУХ ЭПИЗODOB B ПPOИЗВЕДЕНИЯХ А.С.ПУШКИНА

И.Л.Альми

1. Метод биографического прочтения эпических произведений в современной науке мало популярен. Считается, что он противоречит пониманию художественного текста как эстетического феномена. Литературоведческая практика, однако, демонстрирует факты, опровергающие "правило". В частности - пушкиноведческие работы А.А.Ахматовой, где анализ текстов блистательно реализует общую цель исследователя - воссоздает творческую индивидуальность Пушкина - художника и человека.

2. Сверхединство авторской личности, стоящее над отдельными произведениями, объективно существует лишь в той мере, в какой оно закреплено художественным текстом. Эпизоды, содержащие прямой автобиографический подтекст, - своего рода сгущения личностного начала, точки непосредственного соприкосновения сфер биографии и творчества, их зафиксиро-

ванного взаимоперехода.

3. Проблема специфики и разновидностей художественного автобиографизма требует специального теоретического исследования. Пушкинское творчество дает для него богатейший и разнообразнейший художественный материал.

4. В период завершения первой главы "Онегина" и создания "Бориса Годунова", на рубеже перехода от субъективно-романтической к "объективной" манере Пушкин неодобрительно отзывается о творческих принципах Байрона, писавшего поэмы "о себе самом", "распределившего" между своими героями "отдельные черты своего характера". Автобиографизму такого типа (назовем его условно лирическим) противостоит пушкинский протеизм – способность перевоплощения, не лишаящая героя его собственного лица, но открывающая в нем родственно-близкие автору черты.

5. "Борис Годунов", выдержанный в духе новой для Пушкина "объективной" манеры, содержит элементы сознательной авторской игры на взаимопереходах подчеркнуто-биографического и исторически-общезначимого. В трагедии, помимо двух прямых родичей автора (выступающих под общей с ним фамилией), скрыто присутствует третий – Рожнов, московский дворянин (указано В.Сосиным – Наука и жизнь, 1975, №9, с.104-105). Все эти лица выражают мысли, близкие авторской точке зрения, в том числе достаточно благожелательное мнение о Самозванце. Сказанное позволяет предположить наличие автобиографического подтекста в одном из самых "рискованных" моментов действия. Словесный портрет Григория указывает на "приметы" внешности самого поэта (малый рост, "грудь широкая", "глаза голубые, волоса рыжие"), хотя момент сходства затуманен гротескно-преувеличенным безобразием общего облика "злого еретика": "одна рука короче другой", "на щеке бородавка, на лбу другая".

6. Б.В.Томашевский находил в эпизоде чтения царского указа в сцене "Корчма на Литовской границе" следы заимствования из популярной оперы Россини, а потому считал его фавбульно недостаточно мотивированным. Н.В.Измайлов, соглашаясь с Томашевским, объясняет художественную необходимость эпизода задачей выявления характера Григория. Добавим, внешняя близость между героем и автором, обнаруживающаяся именно в

момент побега, намекает на те тайные замыслы, которые Пушкин лелеял в течение 1823-25 годов. Исторический факт самозванства служит гарантией объективной самооценки героя; в то же время его характер неумовимо сближается с пушкинским в свойственной им обоим импульсивной страстности, беспечности, доверии к жизни (А.Слонимский замечает, что в речь Дмитрия "легко входят субъективные авторские мотивы"). Самозванец разделяет ту стихию "импровизаторского" отношения к жизни, которой наделены наиболее близкие Пушкину персонажи - Дон Гуан, Мопарт.

7. Если в побеге пушкинского Отрепьева содержится элемент проигрывания нереализованной автором жизненной ситуации, то один из центральных эпизодов "Капитанской дочки" - разговор Пугачева с Гриневым после захвата Белогорской крепости (гл.VIII) - несет на себе отсвет действительного события - конфиденциальной беседы царя с поэтом в сентябре 1826 года (Реконструкцию беседы см. в работах Н.Эйдельмана, Л.А.Шеймана). Черты общности здесь, на мой взгляд, таковы:

- а/ милость, даруемая на фоне виселиц - тому, кто был или мог быть в рядах "мятежников";
- б/ особое психологическое состояние "прощаемого", осознающего, что противоречие властителю в данной ситуации равнозначно безумию;
- в/ мотив присяги, требование "слова", обещания не выступать против утвердившейся власти;
- г/ колорит личного дружества, устанавливающегося поверх рангов, вопреки официальному положению говорящих.

8. Разумеется, в глазах Пушкина член царствующей династии ни в коей мере не равен бродяге-самозванцу. Но при существеннейшем этом различии художественную и жизненную ситуацию объединяет утопия "человеческих" отношений с властью, отношений, строящихся на личной чести и ею же гарантированных.

9. Приведенные нами художественные факты получают в конечном итоге различную авторскую оценку. Ситуация "побега" в его "отрепьевском" варианте в целом отвергнута (через показ вытекающих из нее последствий). Позиция Гринева утверждена. Каждый из эпизодов по-своему проявляет те черты пуш-

кинского мироощущения, которые позволили Анне Ахматовой назвать поэта "моралистом". Речь идет не о жесткой нравственной проповеди толстовского типа. Поэт сохраняет способность изнутри понимать положения, приводящие к отклонению от категорического императива, но оценивает он их именно как отклонения. Чувство личной чести, по Пушкину, — мерило всех человеческих поступков. В наличии такого мерил, в его живой активности — одно из самых общих свойств пушкинской индивидуальности — в ее творческой и человечески-повседневной ипостасях.

ПУШКИН И В.Ф.РАЕВСКИЙ (К ИСТОРИИ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ)

Н.Я.Эйдельман

1. Статус Кишиневской управы декабристов до сих пор точно не определен: механически подчинять ее Южному обществу не следует; Орлов, Раевский и другие "кишиневцы" — сторонники особых планов, более прямых действий, что и определяет во многом специфику их взаимоотношений с друзьями-недекабристами, в частности, с Пушкиным.

2. "Вечер в Кишиневе": мемуарное значение этого отрывка и его место среди других воспоминаний Раевского о Пушкине. Споры о поэзии, где Раевский, признавая большой талант собеседника, уверен в большей идейности, общественной значимости своего творчества.

3. Арест Раевского и отношение Пушкина к главным "действующим лицам" этого события. Предупреждение декабриста о враждебных намерениях генерала Сабанеева Пушкин подкрепляет попытками компрометации Сабанеева не как "аракчеевца" (что можно было бы ожидать), но как "карбонария", человека, маскирующего свои вольные убеждения. Уяснение реальной позиции И.В.Сабанеева (задача, поставленная еще М.К.Азадовским) представляет несомненный интерес: против декабриста Раевского выступает человек довольно прогрессивных воззрений, ге-

нерал суворовского закала, противник палочного режима в армии. За спиной Сабанеева — П.Д.Киселев, который в свою очередь тонко улавливает настроение Александра I, боящегося "крамолы" на Юге и в то же время не желающего слишком глубокого расследования декабристских тайн. Двойственность ситуации в определенной степени осознана как Пушкиным, так и Раевским. Это во многом определяет как линию поведения декабриста во время следствия, так и сложный взгляд Пушкина, его последующие отношения с Киселевым, Сабанеевым.

4. Новая попытка сопоставления известных тюремных посланий Раевского и фрагментов пушкинских ответов. Попытка реставрации пушкинского замысла: перечисляя в одном из фрагментов, чем он не гордится ("не тем горжусь я, мой пеец"), Пушкин отвергает предположение собеседника о своей гордости, связанной с лирическим, сатирическим, общественным влиянием своей лиры; стихотворение обрывается на том месте, где поэт предполагал развернуть свой взгляд на "высшую награду". Прежние исследования почти не углублялись в этот сюжет, обычно сближая идеологию протеста двух поэтов. Меж тем, плодотворным является и анализ того, что их разделяло; различия поэтических и политических установок: у Раевского — на революцию, прямое изменение мира; у Пушкина — внутренняя свобода.

5. Вопрос об адресате стихотворения "Сеятель". Связь его с другими стихами Пушкина; существование списков, связанных с Раевским, позволяет выдвинуть гипотезу о полемике с декабристом как исходном, важнейшем моменте в истории этого стихотворения.

6. Сопоставление отношений Пушкина с Раевским и противоречивых контактов поэта с рядом других деятелей декабризма (Рылеев, А.Бестужев, Пущин, южане).

В заголовок соблазнительно внести еще одно имя - Герцена.

Ю.Г.Оксман считал протстипом Онегина П.Я.Чаадаева. Герцен же писал про героя романа: "...его постоянно находят возле себя или в себе самом..." (курсив мой. - В.П.) Все мы в большей или меньшей степени Онегины, если только не предпочитаем быть чиновниками или помещиками". Как бы предвидя будущие споры о "лишних людях", Герцен утверждал: "...это лишний человек в той среде, где он находится". То есть в светском обществе, среди помещиков, а не в русском освободительном движении, не в русской культуре. А далее Герцен подчеркивал, что Онегин не обладал "нужной силой характера, чтобы вырваться" из "света".

Идя от Герцена, Ю.Г.Оксман полагал, что "Онегин" задуман как полемика с чаадаевским скепсисом, уклонением от активной политической борьбы. Трагедия 14 декабря изменила роль скепсиса в общественной жизни. До декабря 1825 года скептики мешали борьбе. В николаевское же время люди онегинского типа стали играть прогрессивную роль. Скепсис разъедал официальную идеологию. Отсюда изменение отношения Пушкина к Онегину.

Герцен не знал пушкинского текста, часто именуемого "X главой". После ее появления ряд пушкинистов заговорили об Онегине - декабристе. Одним из первых - Иванов-Разумник. Наиболее развернуто - Г.А.Гуковский, по мнению которого, Пушкин предполагал привести Онегина в тайное общество. Возражая ему, Ю.Г.Оксман доказывал, что пушкинский текст - не "X глава", а самостоятельная поэма, писавшаяся онегинской строфой.

Время, исторический опыт вносили коррективы в понимание "романа в стихах". Свидетельство тому - работы Ю.М.Лотмана. Опыт истории побуждает меня вернуться к этой проблематике.

В политической лирике Пушкина до 1825 года предельно точно отразилась эволюция декабристской идеологии, конкрет-

ных политических установок тайного общества ("Вольность", "Деревня", "К Чаадаеву", "Наполеон", "Свободы сеятель пустынный"). Здесь решались и пропагандировались политические вопросы, но возникала и другая проблематика - нравственно-политическая. Вопрос о самом смысле жизни в человеческом обществе.

В 1822-1823 гг. эта тема обсуждалась в стихотворной дискуссии с В.Ф.Раевским (которого Пушкин предупредил об аресте и, следовательно, подозревал о существовании тайного общества). Узник тираспольской тюрьмы, обращаясь к кишиневским друзьям, - прежде всего к Пушкину, - спрашивал:

Что составляло твой кумир -

Добро иль гул хвалы непрочной?

Дискуссия о добре и зле отразила сложную, противоречивую позицию и Раевского, и Пушкина. И все же Пушкин верил в торжество добра. Думается, что прав был Оксман, доказывавший на XIII Всесоюзной Пушкинской конференции в 1959 году неточное восстановление пушкинских стихов в черновиках ответа на послание Раевского:

А человек везде тиран, иль льстец...

Оксман доказывал, что это предположительное чтение не соответствует взглядам Пушкина. В "Демоне", говоря о "злом гении", вливавшем "в душу холодный яд", поэт писал:

Он звал прекрасное мечтою;

Он вдохновенье презирал;

Не верил он любви, свободе;

На жизнь насмешливо глядел...

Сам Пушкин с такой позицией не согласен. Он и теперь верил в добро. В.А.Жуковский писал ему 1 июня 1824 г.: "Обнимаю тебя за твоего Демона. К черту черта! Вот пока твой девиз". Сам Пушкин комментировал: "В лучшее время жизни сердце, еще не охлажденное опытом, доступно для прекрасного. Оно легковерно и нежно. Мало-помалу вечные противоречия существенности рождают в нем сомнения, чувство мучительное, но непродолжительное. Оно исчезает, уничтожив навсегда лучшие надежды и поэтические предрассудки души. Недаром Гете называет вечного врага человечества *духом отрицания*. И Пушкин не хотел ли в своем демоне отразить сей дух

отрицания или сомнения?".

Пушкин не ограничился отрицанием, считая нужным борьбу со злом за добро. Он был не согласен с людьми, уклонявшимися от борьбы. Прежде всего с П.Я.Чаадаевым. Их полемика продолжалась с 1826 г. ("Люби, надежды, тихой славы") и почти до смерти поэта (неотправленное письмо к Чаадаеву от 19 октября 1836 г.). В том числе в "Евгении Онегине".

Именно в плане полемики с "Демоном", со скепсисом Чаадаева возник политический аспект "Евгения Онегина".

К образу Чаадаева почти одновременно обратились Грибоедов и Пушкин.

Как доказывал Ю.Н.Тынянов, ранним прототипом Чацкого был Чаадаев. В начале декабря 1823 года Пушкин спрашивал Вяземского: "Что такое Грибоедов? Мне сказывали, что он написал комедию на Чаадаева; в теперешних обстоятельствах это чрезвычайно благородно с его стороны".

Сам он вступает в полемику с Чаадаевым, как с единомышленником в основных вопросах, сделав его прототипом Онегина.

Упрекает в отклонении от борьбы. Характерно письмо А.А.Бестужеву от конца января 1825 г.: "А знаешь ли, что такое Чацкий? <...>Все, что говорит он, очень умно. Но кому...>На бале московским бабушкам?". Пушкин писал это под свежим впечатлением свидания с И.И.Пушкиным, рассказавшим ему в январе 1825 г. о существовании тайного общества. Вспомнив В.Ф.Раевского, Пушкин еще раз убедился в необходимости активной борьбы. И с этих позиций относится к Онегину.

Сенатская площадь заставила задуматься. Путь декабристов оказался нереальным. Чаадаевские сомнения оказались не напрасными. Во времена "внешнего рабства и внутреннего освобождения" (Герцен) люди типа Онегина вызывали симпатию. Они превратились в трагические фигуры. Ирония по отношению к ним оказалась теперь неуместной.

Сам Пушкин мучительно искал новые пути служения добру. Онегин продолжал бездействовать. Симпатизируя ему, Пушкин не принимал его жизненную позицию. Слишком поздно герой романа через кровь Ленского, через любовь к Татьяне делается другим человеком. Г.А.Гуковский справедливо указал на эволюцию

не только пушкинского отношения к Онегину, но и самого Евгения. Только завершилась она поздно... После 14 декабря.

"Декабристский" финал романа представляется мало вероятным. Роман кончается в николаевское время. Отношение к декабристам Пушкина - уважительное, но как путь борьбы они себя исчерпали.

Надо искать новые формы борьбы. Фабульная неоконченность романа, возможно и была призвана вызвать читателя на размышления... Судя по отзывам Герцена и Белинского о "Евгении Онегине", они и их современники задумались... Разочаровавшись теперь в декабристской революции, согласившись во многом с Чаадаевым, Пушкин далеко не все принял в его концепции. И в "Евгении Онегине", и позже.

ПУШКИН, ТЮТЧЕВ И ПОЛЬСКОЕ ВОССТАНИЕ 1830-1831 ГОДОВ

А.Л.Осипов

1. Для Пушкина-политического мыслителя "вопрос о Польше" решался "легко" (XIV, 147). Существование Польши как суверенного государства противоречит русским интересам, - именно с этой точки зрения, рано им усвоенной (уже в исторических заметках 1822 г. "уничтоженная Польша" включена в перечень великих заслуг Екатерины II - XI, 15), Пушкин трактовал события 1830-1831 гг. 1 июня 1831 г., когда стало известно, что Дибич не извлек выгод от победы при Остроленке, он писал Вяземскому: "Но все таки их надобно задуть, и наша медлительность мучительна" (XIV, 169). А далее сформулирован тезис, который приобрел особую важность ввиду активизировавшихся во время восстания полонофильских (и одновременно антирусских) настроений в Западной Европе: "Для нас мятеж Польши есть дело семейственное, старинная, наследственная распря, мы не можем судить ее по впечатлениям европейским, каков бы ни был прочем наш образ мыслей" (там же)¹.

Сходным образом русско-польский конфликт охарактеризован в стихотворениях "Клеветникам России" и "Бородинская годовщ-

ина" (далее КР и БГ), и смена временных планов лишь подчеркивает извечную непримиримость "семейной вражды". Ее история не подлежит забвению: "Оставьте нас: вы не читали Сии кровавые скрижали..."(КР), "За кем останется Вольнь? За кем наследие Богдана?"(БГ); ср. противоположную тенденцию в "Оде" Хомякова: "Да будут прокляты преданья<...> И повесть мщенья и страданья, Вина неисцелимых ран!". Описывая современную ситуацию, Пушкин акцентирует противопоставление - и причем оценочное - по национальному признаку: "Кичливый лях или верный росс?"(КР); у Хомякова эта оппозиция вообще отсутствует - здесь, напротив, усилен мотив кровного родства враждующих "славянских братьев", "одноплеменников". Наконец, исход конфликта мыслится в КР альтернативным: либо "русское море" поглотит "славянские ручьи", либо оно "иссякнет". Хомякову же видится идиллическая картина будущего "твердого союза"(федерации?) "орлов славянских", в котором первенство "старшего Северного орла" признано добровольно².

2. Если тексты Пушкина и Хомякова полемизируют друг с другом, то стихотворение Тютчева "Как дочь родную на закланье...", по внешнему впечатлению, отражает промежуточную и примирительную точку зрения. История польского вопроса в нем не затрагивается, здесь, как у Хомякова, на первый план выдвигается кровное родство, а не национальная вражда ("Ты ж, братскою стрелой пронзенный,<...>Ты пал, орел одноплеменный..."), и в то же время, как у Пушкина (но без его агрессивности) декларируется необходимость "державы целость соблюсти, Славян родные поколения под знамя русское собрать ...".

Два момента, однако, привлекают интерес. Во-первых, в отличие и от Хомякова, намеренно не употребляющего этнонимы (не Россия против Польши, но славяне против славян), и от Пушкина, отождествляющего в данном контексте национальность и государственность ("Иль русского царя уже бессильно слово? Иль нам с Европой спорить ново?" - КР; "Ваш бурный шум и хриплый крик Смутили ль русского владыку?<...>Сильна ль Русь? ..." - БГ), Тютчев проводит водораздел между понятиями "Россия" ("наш доблестный народ") и "славяне", с одной стороны, и "русское самодержавие", с другой: "Не за коран самодержавья

Кровь русская лилась рекой!". Второе - это финал стихотворения ("И наша общая свобода, Как феникс зародится в нем <пепле Польши>"), в котором находим парафразу лозунга конфедератов 1830-1831 гг. - "За вашу и нашу свободу!".

Ясно, что для Тютчева идея славянского единства выше принципа самодержавия (при том, что именно на русском императоре лежит историческая ответственность за реализацию этой идеи), выше любого принципа политической или социальной организации. Надо согласиться с Г.И. Чулковым, который следующим образом резюмировал тютчевские историко-философские суждения: "Политические формы<...>оживают и приобретают значительность в зависимости от их религиозно-культурного содержания, монархия может быть так же безбожна, как и революция"³. Соответственно, в понимании Тютчева декабристы, пытавшиеся узурпировать политические свободы - подобно тому, как правительство узурпировало власть (отсюда: "Вас развратило самовластье..."), - были по справедливости осуждены Законом и народным мнением. Иное дело - восстание 1830-1831 гг., которое отличалось от декабристского заговора не только общенациональным масштабом, но и тем, что входило в замысел Провидения, назначившего Польше роль искупительной жертвы, приносимой во имя грядущего всеславянского торжества. Это и дало Тютчеву возможность непосредственно связать лозунг восставших поляков с общей целью славянских наций, достижимой лишь "единомысленным, как рать" порывом.

3. Стихотворение "Как дочь родную на закланье..." предположительно датируется сентябрем 1831 г. на том основании, что оно "вызвано взятием Варшавы русскими войсками 26 августа 1831 г. и антирусской кампанией, развернувшейся в связи с этим в баварской печати"⁴. Это сообщение можно уточнить. В тексте, на наш взгляд, содержится достаточно определенное указание на адресата (или адресатов) полемики: "Но прочь от нас венец бесславья, Сплетенный рабскою рукой! Не за коран самодержавья Кровь русская лилась рекой!". Венец бесславья сплела, конечно, рабская рука соотечественников Тютчева, и здесь нелишне напомнить, что в сентябре 1831 г. КР и БГ были опубликованы в брошюре "На взятие Варшавы. Три стихотворения В. Жуковского и А.Пушкина" (ц.р. - 7 сентября, вышла из печати

11-13 сентября), а КР появилось также в немецком переводе в брошюре "Der Polen Aufstand und Warschau's Fall. 1831", включавшей помимо него переводы "Русской песни на взятие Варшавы" Жуковского и "Оды" Хомякова (ц.р. - 22 сентября). Принимая во внимание бурную реакцию немецкой либеральной общественности на публикацию КР⁵, можно не сомневаться в том, что русский дипломат, служивший в Мюнхене, ознакомился хотя бы с переводом пушкинского стихотворения. Как представляется, именно этот манифест "имперского патриотизма"⁶ и послужил поводом для написания тютчевского стихотворения - манифеста славянского патриотизма.

¹О позиции Пушкина см.: Беляев М.Д. Польское восстание по письмам Пушкина к Е.М.Хитрову. 1827-1832., Л., 1927, с.257-300; Францев В.А. Пушкин и польское восстание 1830-1831 гг. Опыт исторического комментария к стихотворениям "Клеветникам России" и "Бородинская годовщина". Прага, 1929.

²Публикация "Оды" была запрещена лично Николаем I в начале 1831 г.; немецкий перевод ее появился в сентябре 1831г. (см. примеч. Б.Ф.Егорова в кн.: Хомяков А.С. Стихотворения и драмы. Л., 1969, с.552).

³Чулков Г. Стихотворение Тютчева "14-ое декабря 1825 года". - В кн.: Урания. Тютчевский альманах (1803-1928). Л., 1928, с. 78.

⁴См.: Тютчев Ф.И. Лирика. М., 1966, т.2, с.355; его же: Соч., М., 1980, т.1, с.312.

⁵См.: Щеголев П.Е. Из жизни и творчества Пушкина. 3-е изд. М.-Л., 1931, с.352-360.

⁶Федотов Г. Певец Империи и Свободы. - Современные записки, 1937, Кн. 50, с.184.

СЕМАНТИЧЕСКИЙ ОРЕОЛ ПУШКИНСКОГО 4-СТОПНОГО ХОРЕЯ

М.Л.Гаспаров

4-ст.хорей - размер широкого применения, но не столь нейтральный семантически, как, например, 4-ст.ямб. Он сохраняет устойчивую связь с песней, варьируя ее приблизительно так: а) народная песня (и эпос), б) просто песня (и лирика), в) легкая песня (и шутка), г) анакреонтическая песня (и античная тема). На фоне этих ассоциаций Пушкин разрабатывал свой 4-ст.хорей. Единственная пока попытка разобраться в его семантике - статья В.Чудовского ("Аполлон", 1917, № 4-5, с.63-65). Мы пытаемся продолжить эту попытку более систематичным обследованием; материал - 90 произведений 1813-1836 гг. (недоработанные наброски по большей части не учитывались).

Первый период работы Пушкина над 4-ст.хореем - 1813-1821 гг.: это сплошь традиционная "легкая лирика", от "К Наталье" до "Я люблю веселый пир": при ней состоит эпиграмматическая лирика, от "Есть в России город Луга" до кипишевских куплетов (половина всех хореических эпиграмм относится к этим годам). В стороне стоят опыты эпических сказок: "Бова" при начале и "Царь Никита" при конце периода. Затем в 1822-23 гг. - пауза, ни одного 4-ст.-хореического стихотворения (отмечено еще Чудовским).

Второй период начинается раздвоением основной струи "легкой лирики": стихотворения, продолжающие "легкую" тематику обрастают приметами быта, становятся менее условны ("Из письма к Вульффу", "Город пышный...", "Подъезжая под Ижору..." и др.); а рядом с ними появляются стихотворения грустные, тревожные и медитативно-сентенциозные ("Дар напрасный...", "Предчувствие", "Золото и булат", "Стихи, сочиненные ночью..."; в начале и конце этого ряда стоят амбивалентно звучащие "Птичка божия..." из "Цыган" 1824 г. и "Цыганы /"Над лесистыми берегами"/ 1830 г.). Линией соприкосновения этих двух струй становятся стихи о зиме и дороге (от

"Зимнего вечера" и "Зимней дороги" через "Бесов" к "Похоронной песне Иакинфа Маглановича" и "Если ехать вам случится ..."): 4-ст. хореем у Пушкина написаны все стихотворения о дороге и половина стихотворений о зиме. В эпиграмматической лирике хорей ослабевает и фактически обрывается в 1832 г. (одинокий рецидив "На Дондукова" - 1835).

Приметы русского быта переходят из лирики в эпос (приобретая при этом черты "простонародности": такова баллада "Утопленник", а за ней большие сказки "О царе Салтане", "О мертвой царевне" и "О золотом петушке", с придатками к ним "Сват Иван..." и "Царь увидел пред собой...". Это означает, что национальная окраска 4-ст.хорея ощущается Пушкиным все сильнее - особенно на эпическом материале. Начиная с 1828-1829 гг. эпические произведения все более теснят лирику в 4-ст.хорее и все более отчетливо несут национальную ("экзотическую") окраску, порой перекидываясь ею и в лирику. Таких национальных колоритов можно различить пять.

(1) Восточный: первая проба в лирике "Вертоград моей сестры" (1825), кульминация в "Делибаше" и смежных стихах 1829 г., поздний отголосок - в "Подражании арабскому" ("Отрок милый...") и "От меня вечер Леила" (1835-36). (2) Испанский: первая проба в лирике "Там звезда зари взопла" (1825), затем - "Жил на свете рыцарь бедный" и "Пред испанской благородной" (1829-30), кульминация в стихах о Родриге ("На Испанию родную" и "Чудный сон мне бог послал"). (3) Шотландский, сильно стусеванный: в балладе "Ворон к ворону летит" (1828) и в лирической песне Мери из "Пира во время чумы" (1830). (4) Славянский: польский "Боевода" (1833), южнославянские "Бонапарт и черногорцы", "Вурдалак" и "Конь"; в лирику они переплескиваются в "Похоронной песне Иакинфа Маглановича" и "Соловье". (5) Античный: первая проба еще в "Прозерпине" (1824), вторая - в "Рифме" (1828), еще окрашены условной "античностью" раннего периода (напр., "Гроб Анакреона", 1814); кульминация - в цикле переводов и подражаний 1832-35 ("Мальчику", "Бог веселый винограда", "Из Анакреона"), - т.е., в порядке исключения, в лирике, а не в эпосе. Античный колорит опирается на традицию "анакреонтического" безрифменного 4-ст.хорея; испанский колорит - на

традицию "романсного" безрифменного 4-ст.хорея.

Таким образом, после 1828-30 гг. 4-ст.хорей для Пушкина становится носителем экзотики (русской простонародной или иноземной), носителем "чужого голоса"; единичные исключения вроде "Пира Петра I" только подтверждают правило. Было бы интересно проверить, нет ли подобных тенденций (пусть ослабленных) – или, наоборот, противоположных, – в других его размерах.

РИФМЕННО-СТРОФИЧЕСКАЯ СИСТЕМА РОМАНА В СТИХАХ А.С.ПУШКИНА

В.С.Баевский

1. Онегинская строфа согласно схеме содержит семь рифменных серий по два стиха каждая, три женских и четыре мужских: AbAbCCddEfffGgg. Однако реальные рифменные связи в строфе зачастую иные. Например, конечные слова строфы 4,XXXI таковы: пишет, молодой, дышит, остротой, услышит, пишет, живой, рекой, вдохновенный, своего, кого, драгоценный, тебе, судьбе. Этому соответствует схема: AbAbAAabbCddCee. Бросается в глаза, что различных рифменных связей в романе значительно больше, чем предусмотрено схемой строфы. Используя напрашивающуюся аналогию, можно сказать, что схема как бы задает "метр", а реальные рифменные связи представляют его "ритмические варианты" на уровне строфической организации. Создается впечатление, что автор специально заботился о значительном разнообразии, которое бы преодолевало монотонность схемы.

2. Рассмотрим разновидности реальных рифменных связей.

2.1. В пределах строфы.

2.1.1. Дополнительные связи в женских рифмах.

2.1.1.1. Одной рифмой объединены I-я и 2-я пары жен. ст. (начало строфы): AbAbAAccDeeDff; в романе 3 случая.

2.1.1.2. Объединены 2-я и 3-я пары жен. ст. (конец

строфы): AbAbCCddCeeCff; 2 случая.

2.1.1.3. Объединены I-я и 3-я пары жен. ст. (кольцо):
AbAbCCddAeeAff; 4 случая.

2.1.2. Дополнительные связи в мужских рифмах.

2.1.2.1. Начало: AbAbCCbbDeeDff; 11 случаев.

2.1.2.2. Середина: AbAbCCddEddEff; 10 случаев.

2.1.2.3. Начало-середина: AbAbCCddEbbEff; 9 случаев.

2.1.2.4. Середина-конец: AbAbCCddEffEdd; 10 случаев.

2.1.2.5. Конец: AbAbCCddEffEff; 9 случаев.

2.1.2.6. Кольцо: AbAbCCddEffEbb; 14 случаев.

2.1.2.7. Шестичленная рифменная серия: AbAbCCbbDbbDee;
2 случая: 7,У и 10,ХУ.

2.2. Между строфами. Одинаковые рифменные серии в соседних строфах обыкновенно привлекают к себе внимание. Однако мы фиксировали только те из них, которые а) занимают одинаковые позиции в соседних строфах или б) образуют стык, занимая конец предыдущей строфы и начало последующей. В этих случаях дополнительные рифменные связи актуализируются благодаря их композиционной функции.

2.2.1. В женских рифмах.

2.2.1.1. Совпадают I-е жен. рифменные серии, например: 4,XXXIII и 4,XXXIV (годы : оды, свободы : оды). 4 случая.

2.2.1.2. Совпадают 2-е жен. рифменные серии. 1 случай.

2.2.1.3. Совпадают 3-и жен. рифменные серии. 1 случай.

2.2.1.4. Стык. Например, в 7,XXV 3-я жен. рифменная пара: моложе : то же; в 7,XXVI I-я жен. рифменная пара: в кого же : то же. 2 случая.

2.2.1.5. Совпадают 3-и жен. рифменные серии в трех строфах подряд: 3,XXXVI - 3,XXXVIII. 1 случай.

2.2.1.6. Особый случай. При повторяющихся лексемах в 6,XXXVI I-я жен. рифменная пара, в 6,XXXVII 2-я жен. рифменная пара, в 6,XXXVIII.XXXIX I-я жен. рифменная пара (поэта : света, поэта : света, поэта : лета).

2.2.2. В мужских рифмах.

2.2.2.1. Совпадают I-е муж. рифменные серии. 1 случай.

2.2.2.2. Совпадают 2-е муж. рифменные серии. 4 случая.

2.2.2.3. Совпадают 3-и муж. рифменные серии. 1 случай.

2.2.2.4. Совпадают 4-е рифменные серии. 8 случаев.

2.2.2.5. Стык. Например, Отрывки из путешествия Онеги-

на, <XV> 4-я муж. рифменная пара: друзья : края; Отрывки <XVI> 1-я муж. рифменная пара: корабля : отправлюсь я. 8 случаев.

2.2.2.6. Шестичленная рифменная серия "стык" + "начало": 5, XXIX 4-я муж. рифменная пара, 5, XXX 1-я и 2-я рифменные пары (поскорей : друзей : бледней : очей : друзей : очей). 1 случай.

2.2.2.7. "Кольцо" + "стык": 8, L 1-я муж. рифменная пара: идеал : знал, 4-я муж. рифменная пара: кристалл : различал, 8, L I 1-я и 2-я рифменные пары: читал : сказал : идеал : отъял. 1 случай.

2.2.2.8. Совпадают две муж. рифменные пары "середина": 4, XL II и 4, XL III. 1 случай.

2.2.2.9. "Кольцо" + совпадение двух 4-х муж. рифменных пар: 5, XV и 5, XVI. 1 случай.

3. Кроме указанных реальных рифменных связей имеются теневые рифмы: иногда Пушкин объединяет две рифменные серии менее точным созвучием. Объединяться могут и мужские серии, и женские, и женские с мужскими, как в пределах строфы, так и в соседних строфах, например: Но ты, Бордо, подобен другу, Который, в горе и беде, Товарищ завсегда, везде, Готов нам оказать услугу Иль тихий разделить досуг. Да здравствует Бордо, наш друг! (4, XI VI). Рифменные серии другу : услугу и досуг : друг образуют теньевую рифму. Не имея места классифицировать материал, укажем лишь, что выявлено 34 случая усложнения рифменной системы за счет теньевых рифм в пределах строфы и 4 случая между строфами.

4. Дополнительные реальные рифменные связи выявлены в 74 случаях (раздел 2.1.) в пределах строфы, в 36 случаях между строфами (2.2); эти последние охватывают 74 строфы. Теневые рифменные связи отмечены внутри 34 строф и между 8 строфами. Все вместе дает 190 строф. В действительности дополнительными рифменными связями отмечено не 190, а 170 строф, т.к. в некоторых строфах наблюдается по два и даже по три случая дополнительных рифменных связей. Всего в "Евгении Онегине" (гл. 1-8, Примечания, Отрывки из путешествия Онегина, 10 гл.) 383 полных строф и 24 неполных. Т.о., дополнительными рифменными связями охвачено около половины

всех строф романа.

5. В расположении дополнительных рифменных связей можно выявить определенные закономерности.

5.1. Онегинская строфа начинается жен. рифменной парой, а оканчивается муж. В соответствии с этим дополнительные связи в жен. рифмах имеют тенденцию сосредотачиваться в начале строфы (особенно ясно это в тенежных рифмах), в муж. рифмах – в конце. Вместе с относительным преобладанием "колыца" это свидетельствует о стремлении маркировать начала и концы строф.

5.2. То же самое демонстрируют дополнительные рифменные связи между строфами. I-е рифменные жен. серии совпадают в соседних строфах 4 раза, а 3-и – 1 раз; I-е муж. рифменные серии совпадают в соседних строфах 1 раз, а 4-е – 8 раз. Столь же распространен "стык".

5.3. По главам дополнительные рифменные связи распределены равномерно за исключением гл. 6, где их количество вдвое ниже среднего. В пределах главы они маркируют элементы фабулы и/или композиции: начало гл. 1, описание Татьяны в гл. 2, любовные переживания Татьяны в гл. 3 и Ленского в гл. 4, душевная жизнь Татьяны в гл. 5, дуэль в гл. 6, начало и конец гл. 7, конец гл. 8, описание Одессы в Орывках из путешествия Онегина.

5.4. Можно думать, что в дополнительных рифменных связях, наложенных поверх схемы строфы, отразился опыт астрорифмических стихотворений и поэм Пушкина.

6. Несколько разделов работы в тезисы не поместились и будут сообщены в докладе.

"БОРИС ГОДУНОВ" А.С. ПУШКИНА (ПРОБЛЕМА
СООТНОШЕНИЯ СТИХА И ПРОЗЫ)

Р.М. Лазарчук

В трагедии Пушкина, по данным Г.О. Винокура, 1562 стиха и 258 прозаических строк. Из 23 сцен — 16 стихотворных, 4 прозаические, 2 стихотворные с прозаическими вставками и одна прозаическая со стихотворной вставкой. Эту сцену "Площадь перед собором в Москве" исследователи обычно относят к чисто прозаическим, очевидно, из-за минимального объема стихотворной вставки (песня юродивого). Как сложились эти пропорции (16:4:2:1), как родился этот улавливаемый и при самом беглом взгляде на графическую схему композиции "Бориса Годунова" ритм чередования стиха и прозы, неясно. Но и те немногие изменения в структуре трагедии, о которых мы знаем только потому, что они были внесены на последнем этапе работы, свидетельствуют о том, что в поэтике пушкинской трагедии ритм чередования стиха и прозы был отнюдь не нейтральным элементом. В печатном тексте "Бориса Годунова", как известно, опущены 2 сцены. Снятие одной из них ("Ограда монастырская") еще в рукописи неизбежно потребовало исключения другой — "Уборная Марины" — уже в печатном тексте. Думается, что отказ от этих сцен (они должны были соответственно занимать 6 и 12 места) вызван не только идейно-художественными соображениями, но и стремлением восстановить ту "меру" (5 стихотворных сцен), повторяемость которой и создает ритм. Доказать содержательность этого приема — значит соотнести чередование стиха и прозы в "Борисе Годунове" с развитием драматического действия и сюжетно-композиционной организацией текста.

В "монтаже характерных сцен" (Ю.Н. Тынянов) — первая прозаическая сцена "Палаты патриарха" (6), интерпретация которой уже в течение ста пятидесяти лет определяется только ее "низким" содержанием. В прозе обычно видят лишь своеобразный эквивалент прозаической натуры патриарха, средство создания комического характера. Однако в структуре трагедии

сцена не только нечто самостоятельное, замкнутое. Она — звено в системе целого и, следовательно, взятая отдельно, не может выявить всех своих значений. Они возникают лишь из соположения смыслов окружающих сцен. Сцене "Палаты патриарха" (6) в композиции трагедии предшествует 5 стихотворных сцен. Первые четыре образуют своеобразный "пролог" (Л. Д. Благой) драмы. Недовольство Борисом бояр, равнодушие народа, тема давнего преступления Годунова, возникающая в разговорах Шуйского и Воротынского, избрание Бориса царем — такова экспозиция трагедии. В пятой ("Ночь. Келья в Чудовом монастыре") намечается завязка. В шестой ("Палаты патриарха") сообщается о бегстве Григория Отрепьева из монастыря и дерзкой мечте безродного самозванца: "буду царем на Москве!" Этот решительный поворот сюжета подчеркнут прозой. Возвращение к стиху (перебивка занимает одну сцену — "Царские палаты" — 7) оправдано возвращением драматического действия к царю Борису.

Следующий переход к прозе происходит в сцене "Корчма на Литовской границе". Эта сцена (восьмая по счету) продолжает тему шестой. Их сюжетная перекличка подчеркнута самим Пушкиным и обнаруживается благодаря системе повторов, дающих с явным усилением. В шестой сцене о бегстве Отрепьева говорят игумен и патриарх. В восьмой "Недостойный Чернец Григорий" появляется в качестве действующего лица. Он показан в движении к опасной цели. Угроза патриарха ("Поймать, поймать") приобретает в восьмой сцене силу "царского указа". Однако об истинных причинах бегства и, следовательно, о реальной опасности Гришки Отрепьева официальный документ умалчивает. Автоцитата дается неточно, зато точно сохраняется тип речи.

В 9 сцену ("Москва. Дом Шуйского") проза входит на правах вставки, разрывающей стихотворный текст. Вторжением прозы сигнализируется новый поворот в развитии сюжета: "Дмитрий появился". Об этом говорится как о событии свершившемся, но уже ... стихами. Прозаической вставкой графически обозначена граница между двумя этапами в развитии драматического действия: путь Отрепьева к Самозванцу (сцены 6 и 8) отмечен прозой, деяния Самозванца, облеченного именем уби-

енного царевича Димитрия, борьба царя Бориса с Самозванцем (сцены 10-15) – стихами.

Сцена шестнадцатая ("Равнина близ Новгорода-Северского") не могла быть написана стихами. Восьмая от конца, в композиции "Бориса Годунова" она симметрична сцене "Корчма на Литовской границе" (восьмой от начала). "Зеркальность" – "общий структурный принцип трагедии"¹, и потому естественно ожидать его действия на уровне "типа речи". В шестнадцатой сцене прозой выделен новый сюжетный поворот – первая победа Самозванца, приближающая его к власти. В ряду сцен, составляющих "круг" Самозванца (термин Д.Д.Благого), – это кульминация. В той же роли в ряду сцен, образующих "круг" Годунова, выступает семнадцатая сцена – "Площадь перед собором в Москве". Отмечая усложнение мотивировок перехода от стиха к прозе в конце трагедии, Л.С.Сидяков подчеркивает связь "чередования стихотворных и прозаических сцен" с "основным конфликтом" пьесы "царь (власть) – народ"². Добавим – в структуре трагедии это единственная сцена, где тема царя Бориса дана в прозе. Столь резкий слом не случаен. В шестнадцатой и семнадцатой сценах Самозванец и Борис меняются ролями. В шестнадцатой сцене Самозванец назван Димитрием; его уже считают царем, хотя на престоле еще сидит Борис Годунов. В семнадцатой сцене устами юродивого Борису брошено страшное обвинение: "зарезал ты маленького царевича". Он назван "царем Иродом". Он Самозванец. Его поражение и смерть предreshены.

Сцена "Площадь перед собором в Москве" (17) перебита стихотворной вставкой. В структуре "Бориса Годунова" это единственный случай вторжения стиха в прозу и – одновременно – отказа от пятистопного ямба; песня юродивого написана двухиктным тактовиком, имитирующим наредную песню. В композиции трагедии она, бесспорно, "рифмуется" с прозаическим началом десятой сцены ("Царские палаты"), народно-песенный

¹ Непомнящий В. "Наименее понятый жанр". – Заметки о духовных истоках драматургии Пушкина. – Театр, 1974, №6, с.23.

² Сидяков Л.С. Стихи и проза в текстах Пушкина. – В кн.: Пушкинский сб. Вып. 2 – Рига, 1974, с.17-18.

характер которого неоднократно отмечался исследователями. Песня юродивого – композиционный центр семнадцатой сцены. До нее – 13 реплик, после нее – 11. Сцена открывается фразой: "Скоро ли царь выйдет из собора?" и завершается приговором юродивого: "Нет, нет! нельзя молиться за царя Ирода – богородица не велит". Между ними – всенародно совершаемые суд и проклятие. Шестнадцатая и семнадцатая сцены образуют кульминацию "Бориса Годунова". За нею следует развязка: смерть Бориса, предательство Самозванца. Дважды в восемнадцатой и двадцать второй сценах (они написаны стихами и следуют тотчас или перед прозаическими сценами) прозвучит: "Да здравствует Димитрий!" С криками: "Вязать! Топить!... Да здравствует Димитрий! Да гибнет род Бориса Годунова!" "толпою несется" народ. Но "божий суд", покаравший Бориса, настигает и Самозванца. В двадцать третьей (прозаической по форме) сцене происходит убийство другого царевича – Федора. На престол должен вступить царь Ирод. Развязан последний сюжетный узел трагедии. В финале пьесы прозой отмечены уже не только катастрофа Самозванца, но и прозрение народа.

ИЗ ОНЕГИНСКОЙ ТРАДИЦИИ: ЛЕРМОНТОВ
И А.П. ГРИГОРЬЕВ

Ю.Н. Чумаков

Жанровая традиция "Евгения Онегина" долгое время считалась несуществующей. Совершенство пушкинского романа в стихах как бы заводило его в эволюционный тупик. "Онегин" был поддержан ближайшими литературными спутниками и преемниками, которые обычно образуют жанровый канон. В связи с этим онегинская традиция сразу опустилась в массовую литературу, где держалась до конца 1830-х гг. Лишь в сороковые годы XIX в. вышли первые романы в стихах, авторы которых (Е.П. Ростопчина, И.П. Мятлев, К.К. Павлова. Н.Д. Хвощинская) возвысились над эпигонской массовой продукцией.

Вместе с тем, без учета "низового" слоя магистраль жанровой преемственности не выстраивалась.

Построение магистрали привело к дополнительным последствиям. На ее фоне выступила боковая или маргинальная линия онегинской традиции, которая в своем роде компенсировала отсутствие канонизирующего круга. В нее вошли тексты с отклоняющимися, размытыми, неявными, неполными чертами жанра. В то же время их авторы принадлежали в целом к более высокому рангу (Е.А.Баратынский, А.И.Подолинский, М.Ю.Лермонтов, Н.П.Огарев, И.С.Аксаков, Ап.А.Григорьев, Н.А.Некрасов и некоторые др.). Взаимодействие как минимум двух линий позволяет увидеть движение жанра стихотворного романа многоплановым, в ритме его подъемов, спадов и обрывов, в переплетении магистральных и периферийных потоков. Реализуется диалектика жанровой эволюции: отчетливо завершенные, канонические формы (структуры сохранения) постоянно конфликтуют с неготовыми, становящимися, неканоническими формами (контрструктурами развития).

Зрелище безостановочных жанровых импульсов, не отливающихся в застывшие формы, наблюдается в творческих поисках Лермонтова и Ап.Григорьева, последовательно связанных друг с другом. Часть стихотворного эпоса Лермонтова ("Сашка", "Сказка для детей") "перетекает" в ранний лироэпос Григорьева ("Олимпий Радин", "Встреча", "Первая глава из романа "Отпетая"). При этом те и другие тексты преломляются в чертах онегинской структуры, то есть происходит романизация жанра поэмы. Обе поэмы Лермонтова без труда интерпретируются как романы в стихах (Л.Я.Гинзбург, Б.М.Эйхенбаум, Е.М.Пульхритудова, Э.Э.Найдич и др.), но лучше от этого воздержаться, так как здесь перед нами не твердо прорисованные формулы жанра, а, скорее, жанровые модальности. Наложение на текст жесткой решетки жанра с целью определения степени соответствия, разумеется, обязательно, но также необходимо во избежание грубого догматизма отступать от претензии на предельную адекватность: роман в стихах, как и роман в прозе, тянется к свободе. Его трудно уловить рубриками классификаций, и потому надо уравновесить меру заключения текста в рамки жанра с мерой освобождения его из этих рамок. "Саш-

ку" и "Сказку для детей" предпочтительнее видеть как неканонические, протожанровые формы, как жанровый процесс, еще только направленный к реализации.

Жанровую переходность удобнее всего проследить, сопоставив "Сказку для детей" и "Отпетую". Григорьев высоко ценил "Сказку", которая была впитана его поэзией и жизнью. Он как бы шел по следам Лермонтова, что подтверждается сюжетно-тематическим сходством и нарочитой незавершенностью текста. В поэмах идет речь о первоначальном опыте жизни девушки, с ее страхами, трепетом, с жадной любви и поклонения. Обе героини переступают порог дозволенного (у Лермонтова еще в мечтах), ведут себя как романтические натуры, неподвластные обстоятельствам и обязанные лишь себе взлетами и падениями, живущие "мимо всех условий света". В лирическом переживании образы героинь сливаются с белой ночью, городской панорамой, со всем тем, что позже назовут "душой Петербурга".

Более всего сближает "Сашку" и "Отпетую" тема демонизма. В обеих поэмах демон — действующее лицо, при том что фабула погружена в быт и лишена какой бы то ни было сверхъестественности. Не участвуя напрямую в событиях, демон проецирует их, является сгущением имперсональных сил, двусмысленных, темных, всепожирающих. Не раз отмечалось, что демон "Сказки" у Лермонтова гораздо мельче, чем его же обольститель Тамары, но важно другое: в "Сказке" образ демона выполняет особую структурно-композиционную функцию, являясь ироническим удвоением автора.

В построении образа автора Лермонтов сначала следует за "Онегиным", создавая особый авторский мир, находящийся на метауровне по отношению к миру персонажей. Но затем демон, получив от автора слово для большого монолога, начинает сдвигаться из мира персонажей в мир автора, поскольку монолог незаметно переходит в повествование. Экспансия персонажа приостанавливается на полпути из-за отсутствия дальнейшего текста, но зато демон помещается в композиционно-структурный центр поэмы, становится своего рода средостением, соединяющим и одновременно разгораживающим мир персонажей и мир автора. Такого структурного пересечения в "Оне-

гине" нет, автор и персонажи свободно перемещаются в двоemiрии пушкинского романа. Демон "Отпетой" замкнут в своем мире и лишь дважды обращается к героине в ее снах. Повествовательная функция автора остается непоколебленной.

Своеобразие и сходство двух поэм особенно видно на фоне фундаментальных жанровых черт "Онегина": внефабульности, фрагментарности, оконченности-неоконченности. "Сказка для детей" и "Отпетая", ограниченные в объеме лишь предысторией, экспозицией и завязкой, тем не менее, держат в себе сюжет как возможность, самонастраиваясь на жанр романа в стихах. В заключение стоит указать на параллельную отнесенность обеих поэм к "Домику в Коломне".

АВТОРСКОЕ "МЫ" В "МАТЕРИАЛАХ ДЛЯ БИОГРАФИИ А.С.ПУШКИНА" П.В.АННЕНКОВА

А.М.Штейнгольд

В середине XIX века, в момент вычленения литературной науки из недр критики, формируется поэтика литературоведческой статьи, отличная от синкретического типа статьи о литературе, который достиг наибольшей глубины и яркости у Белинского. Творчество Пушкина позволило четко проявиться этой тенденции. "Если за Белинским остается заслуга первой критической оценки Пушкина в связи с развитием русской литературы, то прекрасное начало научному истолкованию художнической деятельности поэта в связи с событиями его жизни положено было, без сомнения, П.В.Анненковым", — писал Л.Н.Майков. (Пушкин. — СПб., 1899. — с.319). Новаторство Анненкова сказалось не только в круге научных идей: его труд "Материалы для биографии А.С.Пушкина" показателен как явление, в котором мы видим и отторжение литературной науки от критики, и рудименты именно критического подхода к материалу. В данном случае речь пойдет об одном аспекте поэтики — содержании и функциях авторского "мы" в "Материалах

для биографии А.С.Пушкина".

Научная проза существенно отлична от публицистической и литературно-критической по степени и характеру выявленности в тексте субъективного авторского начала. Личность литературоведа может очень ярко выразиться в круге идей, способах их доказательств, стиле и т.д., но, как правило, ученый облакает свои суждения в форму, придающую им объективную окраску. Обычно авторская позиция представлена здесь нейтрально-корректным местоимением I лица мн. числа или безличными и неопределенными формами: "всем известно", "считают" и т.д. Исследовательская установка рождает в научной статье иной тип общения автора с читателем, чем в публицистике и литературной критике. Там, в критике, вся система размышлений и выводов рождается в диалоге с читателем, здесь читателя приобщают к результатам размышлений и открытий. В критике автор статьи и читатель - "два лица беседующие" (Белинский), в научной статье автор ее - лицо информирующее, просвещающее. Острая выраженность авторского начала в критике делает принципиальной оппозицию местоимений "я" - "мы", которая может отражать борьбу активной личности с индифферентностью, ироническое отношение к саморекламе, демонстрацию объективности, акцентирование группового, коллективного мнения единомышленников и др. оттенки и ситуации. Предназначение и характер научной статьи не дает простора для развертывания в ней этой оппозиции: здесь основная и общепринятая форма - авторское "мы".

Такое "мы" преобладает и в "Материалах..." П.В.Анненкова. Однако само по себе это ни о чем не говорит: "мы", заменяющее "я", широко распространено в литературной критике "мрачного семилетия" и следующих за ним лет. Специфика "мы" в "Материалах..." может проявиться при сопоставлении семантической дифференциации перволичного местоимения в труде Анненкова и критических статьях на его книгу Дружинина, Чернышевского, Добролюбова. Далее приводится схема значений местоимения "мы" в названных собственно критических статьях и породившем их тексте Анненкова.

I группа - "мы" в значении "я" - включает в себя I/"мы" авторское, синонимичное "я", но дающее стилевой оттенок ней-

тральности личностной позиции ("Мы упомянули об элегиях Пушкина..." - Анненков), и 2/"мы" авторско-индивидуальное, фиксирующее неповторимый биографический или эмоционально-психологический опыт пишущего ("Если бы нам не передали люди коротко знавшие Пушкина, его обычной деятельности мысли, его многообразных чтений и всегдашних умственных занятий, то черновые тетради поэта открыли бы нам тайну и помимо их свидетельства". - Анненков). В первом случае местоимение как бы снимает индивидуальное начало, во втором - сохраняет его контекстуально.

II группа - "мы" в прямом значении множественного числа - включает I/"я + вы" (мы с вами, читатель), где, в свою очередь, вычлениаются два значения: а/ неуточненное, объединяющее автора с читателем ("Лицо, возбудившее их, упоминается в лицейских записках Пушкина, как мы видели." - Анненков); б/ контекстуально диалогическое ("Мы сейчас считаем несправедливыми мнения тех, которые предполагают, что Пушкин мог еще впоследствии явиться нам в новом, еще не виданном свете". - Добролюбов; "но есть между нами и такие..." - Анненков); и 2/ "мы" коллективное, обозначающее позицию единомышленников, где а/сообщество умозрительно задано автором ("Особенно нам, русским, должна быть близка и драгоценна эта скатость". - Чернышевский; "Не те уж мы, каковы были четверть века тому назад". - Добролюбов) или б/существуют "я" + реальное лицо или лица ("мы с Белинским" - Чернышевский). Каждой из групп не противопоказаны публицистические, лирические и другие стиливые оттенки.

Приводим таблицу соотношений этих значений местоимения "мы" в "Материалах..." Анненкова и статьях Чернышевского "Сочинения Пушкина. <...> Изд. П.В.Анненкова", Дружинина "А.С. Пушкин и последнее издание его сочинений" и Добролюбова "Александр Сергеевич Пушкин". Сокращения: П.В.Анненков - Ан. А.В.Дружинин - Др., Н.Г.Чернышевский - Ч.,Н.А.Добролюбов - Д.

"мы" в значении "я"			"мы" в прямом значении мн.ч.			
"мы" автор. "мы" индив.			"мы с вами"		"мы" коллект.	
			а	б	а	б
Ан.	46%	31%	20,5%	2,5%	-	-
Др.	59%	3%	20%	18%	-	-
Ч.	54%	6%	11%	14%	4%	2%
Д.	26%	2%	18%	13%	41%	-

Если авторское "мы" создает общий повествовательный фон у всех критиков середины 1850-х годов, то коллективное "мы", характерное для идеологов "Современника", в статьях либеральной ориентации отсутствует. "Материалы...". Анненкова в этом смысле близки к статьям Дружинина. Но, в отличие от Анненкова, контекстуально диалогическое употребление "мы" у Дружинина свидетельствует о публицистической, литературно-критической природе его статьи, ориентированной на более открытые формы общения с читателем. В критических статьях разных по эстетической и идеологической позиции авторов этот элемент значителен и соизмерим по частотности употребления. Очевидно, здесь проявляется специфика литературной критики. Частотность же обращения к "мы" коллективному и его содержательное наполнение свидетельствуют о позиции критика. Ощутимый идеологический фактор в статье - семантика и эмоциональное наполнение "мы" индивидуального, очень часто ведущие в критике к лирико-публицистическим отступлениям. Среди анализируемых статей такие отступления наиболее характерны для Дружинина.

Способ выражения авторского сознания в "Материалах..." Анненкова выявляет особую, исследовательско-популяризаторскую природу его труда. Авторское "мы" перемежается с безличными и неопределенноличными формами. Частое обращение к автобиографическому "мы" у Анненкова специфично: личность автора жестко ограничена функциями и амплуа издателя сочинений Пушкина. Самые личностные факты лишены эмоциональной окраски и ощутимо подчинены общему объективному тону. Почти снят по-

лемический акцент: даже не бесспорные факты подаются в форме непрекаемости. Диалог с читателем в "Материалах..." практически отсутствует, частое же употребление "мы" в значении "мы с вами" дает беллетристический оттенок и идет, видимо, как от жанра биографии, так и от литературно-критической традиции, ослабленное влияние которой сказывается и в единичных случаях контекстуально диалогического употребления местоимения "мы".

ПУШКИН И ФЕТ

Е. А. Маймин

1. По воспоминаниям Фета известно, что стихи Пушкина пришли к нему еще в ранней юности. Они стали его первыми поэтическими радостями. Дядя Фета Петр Неофитович Шеншин задал ему однажды литературный урок: выучить наизусть поэму Тассо "Освобожденный Иерусалим" в русском переводе Раича. Рукопись перевода была заключена в книгу, которую и вручили Фету. В книге рядом с поэмой Тассо случайно оказались и переписанные чьей-то рукой поэмы Пушкина "Кавказский пленник" и "Бахчисарайский фонтан".

Из поэмы Тассо Фет выучил только одну песню. Очень скоро все его внимание и интерес переключились на Пушкина. Пушкинские поэмы были для Фета подлинным откровением, и он запомнил их от первого до последнего слова. "О, какое наслаждение, — вспоминал позднее Фет, — испытывал я, повторяя сладостные стихи великого поэта..."¹

2. Однако свой творческий путь Фет-лирик начал отнюдь не как ученик и продолжатель Пушкина. Стиль раннего Фета, по замечанию А. В. Чичерина, "не столько заключал пушкинские традиции, сколько предвещал новые времена"²

¹ Афанасий Фет. Воспоминания. М., 1983, с. 59.

² А. В. Чичерин. Очерки по истории русского литературного стиля. М., 1985, с. 430.

Пушкинская норма предъявляла к поэтическому слову требование точности, выверенности, равновесия между смыслом и выражением. Между тем в лирической стихотворной системе Фета выходили на первый план слова приблизительные и как бы случайные, слова экспромтные и словно непреднамеренные – и вместе с тем привлекательные своей свежестью и поэтической дерзостью. Фетовский принцип словоупотребления и художественного мышления хорошо определяется словами Пастернака, несомненно испытавшего в своей поэзии влияние Фета:

И чем случайней, тем вернее
Слагаются стихи навзрыд...

В своих ранних лирических стихотворениях Фет принципиально отличался от Пушкина. Он искал своих собственных путей, шел в поэзии своей особенной дорогой – и его путь был тоже благотворным и многообещающим для судеб русского поэтического слова.

3. Уже в ранний период своего творчества (а тем более позднее) Фет не был одинаковым и однонаправленным в своем поэтическом репертуаре. Наряду с лирическими стихами он создавал также стихи другого рода – антологические. В антологическом роде Фет создал подлинные художественные шедевры – например, "Диану". И тем более замечательно и в высшей степени значимо то, что в этих своих стихах Фет не преодолевал Пушкина, а продолжал его. В антологических стихах Фет был точен и конкретно-веществен по-пушкински, музыкален по-пушкински, гармоничен и ясен по-пушкински.

Таким образом, молодой Фет в своем творчестве неоднозначно относился к пушкинской традиции. В чистой лирике – уходит от нее, ищет нового, создает новые художественные ценности. В жанре антологических стихов, который выражал у Фета эпическое начало, – продолжил Пушкина, был верным и очень даровитым его учеником.

4. Завершая свой творческий путь, Фет пришел к Пушкину и в своей лирике. В качестве примера – далеко не единственного – приведу известное стихотворение 1877 г. "Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали..." Стихотворение это существенным образом напоминает Пушкина. Конкретно – стихотворе-

ние "Я помню чудное мгновенье..."

Стихотворение Фета напоминает Пушкина своей стилистикой. Еще более напоминает своей композицией. И общим ее характером, и сюжетными поворотами и ходами.

Так, в стихотворении Пушкина "Я помню чудное мгновенье..." две основные части: о том, что было при первой встрече с героиней и что — при второй. Сходное и у Фета. У него тоже говорится о двух встречах, хотя вторая встреча не обязательно была реальной, а могла быть живым и сильным воспоминанием.

Одинаково говорится в обоих стихотворениях и о том, что было между встречами, как и что чувствовали оба поэта. Для обоих это были дни одиночества и тоски. И об этом одиночестве и тоске сказано очень похоже, близкими по смыслу и по своей эмоциональной окраске словами.

5. Как уже говорилось, близость к Пушкину выявляется не в одном только этом позднем стихотворении Фета. Кажется, что Фет-лирик в последний период творчества все больше обращается к Пушкину как в отдельных своих стихотворениях, так и в целом в своем художественном сознании. Когда Фет только начинал, он в своих лирических произведениях шел не за Пушкиным, а от Пушкина: иным, чем Пушкин, путем. Теперь путь Фета-лирика сомкнулся с пушкинским. Недаром в последние годы своей жизни Фет так особенно часто вспоминает имя Пушкина.

В письме к Константину Романову 25 мая 1890 г. он пишет о Пушкине как о самом родственном и близком поэте: "Слава Богу, что мы с Пушкиным и антично игривы и антично строги"³. А через несколько дней, 12 июня, в письме к тому же адресату приводит именно стихотворение Пушкина в качестве самого бесспорного, несомненного доказательства вечности произведений искусства: "...форели, про которых Пушкин говорит:

"Как увидишь — посинели,
Влей в уху стакан шабли" —

³ Переписка Фета с вел.кн. Константином. ИМЛИ АН СССР, рукописный отдел, ф. 137.

были съедены 64 года назад, а стихотворение осталось навеки"⁴.

6. Конечно, Фет вернулся к Пушкину "на равных". Не переставая быть самим собою. Он объединил в своем творчестве пушкинское и свое. Так было и с другими великими русскими писателями XIX века. Например, с Толстым. Возвращение к Пушкину в истории русской литературы всегда было возвращением к истинно-прекрасному и вечному и одновременно — наиболее полным и глубоким осознанием самого себя.

⁴ Там же.

У ИСТОКОВ "СИМВОЛИСТСКОГО ПУШКИНА"

З.Г.Минц

1. Начиная с 1840-х гг., каждое значительное явление русской литературы создавало "своего Пушкина". Поэтому контуры "символистского Пушкина" были очерчены и существенно предопределены не только мирозерцанием художников "нового искусства", но и сложившейся в 1880-х гг. общей культурной ситуацией.

2. Предыстория и начальное развитие русского символизма пришлось на годы, когда писаревское "разрушение эстетики" было во многом дискредитировано. С.А.Венгеров писал: "Уже в 70-е годы <...> Михайловский назвал поход Писарева против Пушкина бессмысленным вандализмом. Моментом окончательной ликвидации писаревщины должен считаться всеобщий энтузиазм, вызванный в 1880 году открытием памятника Пушкину"¹. Однако реальная ситуация была сложнее, чем полагал ученый. Хотя яростные споры pro и contra Пушкина прекратились, но идеи, породившие установку на "разрушение эстетики" и принявшие в

¹ Венгеров С.А. Этапы нео-романтического движения. — В кн.: Русская литература XX века. Под ред. проф. С.А.Венгерова. — П.: Мир. 1914, с.52.

1860-х гг. характерную форму опыта "разрушения Пушкина", продолжали существовать и воздействовать на сознание эпохи.

3. Это хорошо видно на истории статьи Н.Минского "Старинный спор" (1884), иногда считающейся первым символистским манифестом. В полемике, развернувшейся в 1884 году в киевской газете "Заря", по поводу оценки концепций цивилизации и искусства в "Исповеди" Л.Толстого², было высказано три точки зрения на вопрос о природе искусства: шестидесятническая (цель искусства – популяризация научных знаний)³, народническая (искусство – учитель нравственности)⁴ и символистская. Две первых рассматривали искусство как распространителя Истины и Добра – третья утверждала самостоятельность феномена искусства, несущего идеалы Красоты. Первые шли от позитивистского "разрушения эстетики", т.е. были потенциально "антипушкинскими" – третья неизбежно сделала критерием оценки искусства творчество Пушкина. Название – неточная цитата из "Клеветникам России" – утверждало, что истоки борьбы за самостоятельность искусства ведут к пушкинской эпохе. Следует подчеркнуть, что "пушкинские начала" не понимались Минским как "чистое искусство": "Старинный спор" подчеркивал от-

² История этой полемики, как и публикации в "Заре" "Отрывка из неизданной "Исповеди" графа Л.Н.Толстого" (20 июля 1884, № 16) в толстоведении не рассматривались. Как известно, "Исповедь" весной 1884 года была запрещена цензурой, но разошлась во множестве гектографированных списков. Видимо, оттуда она (без заглавия) была в отрывках перепечатана в журнале "Ребус" (1884, 8 июля, № 27, с.259), а из "Ребуса" (что оговорено в редакционном вступлении газеты) – в "Заре".

³ См.: Супин М. <М.И.Кулишер>. Поэзия и наука. – "Заря", №2 августа 1884, № 180, с.1.

⁴ См.: Обыватель <И.Т.Сильченко – ?> Художник в роли философа (по поводу размышлений Л.Н.Толстого и Максима Белинского). – "Заря", 4 августа 1884, № 174, с.2; Он же. Художник в роли критика. – "Заря", 15 августа 1884, № 182, с.2. Впрочем, критик этот хотя и стоит на иных позициях, чем М.Супин, полностью солидаризируется с его точкой зрения (см. там же, с.2) и высказывает во многом сходные мысли.

ромную роль литературы в духовной жизни человечества. Отметим и то, что "феномен Пушкина" для символистов уже в статье Минского оказался сопоставленным с поздним творчеством Толстого и противопоставленным ему.

4. Такое осмысление "феномена Пушкина" близко и первой символистской работе о нем – статье Д.С.Мережковского "А.С.Пушкин" (впервые опублик. 1896)⁵. Основной пафос работы – борьба с "проповедью утилитарного и тенденциозного искусства", пришедшего, по мнению автора, к "упадку художественного вкуса, эстетического и философского образования". Далее, однако, оказывается, что Пушкин, гениальный художник, – еще и "великий мыслитель": Мережковский, как и Минский, уверен, что искусство – особый культурный феномен, но отнюдь не отрицает его связи с другими областями культуры (для Пушкина – с философией, историософией). Полемически статья направлена – явно – в первую очередь против Писарева и Л.Толстого, подспудно – против статьи о Пушкине Вл.Соловьева.

5. Не отрицая роли исторических, социальных и т.д. проблем в миросозерцании Пушкина, т.е., по сути дела, его "тенденциозности", Мережковский, однако, "центрирует" его воззрения философской проблематикой – тем, как поэт отвечает на вопрос об отношении личности к миру. Генезис статьи о Пушкине ведет к Ницше (апология гения как "сверхчеловека"), Вл.Соловьеву – философу (идеи "синтеза" как высшего итога космического и исторического развития), речи о Пушкине Ф.Достоевского (рассмотрение историософии Пушкина, проблемы "Россия и Запад"). Две первых традиции организуют основные идеи статьи Мережковского и ее композицию.

6. С точки зрения Мережковского, Пушкин – поэт высоко гармонического миросозерцания. В его взглядах органически синтезируются различные непримиримые противоречия внутри культур и человеческого сознания. Отсюда – постоянная параллель между Пушкиным и Гете и устойчивое противопоставление Пушкина Байрону.

⁵ Философские течения в русской поэзии ... Составил П.Перцов. СПб., 1896, Здесь и ниже ссылки на статью Мережковского даны в тексте; в скобках – страница.

7. Историю культуры, по Мережковскому, составляют вечное противостояние и борьба "языческого" (богоборческого, индивидуалистического, героического, эстетически ориентированного - "эллинистического", гармонического) и "христианского" (богопокорного, народного, жертвенного, этически ориентированного) начал (оба термина поняты как универсалии и имеют мало общего с историческим язычеством и христианством, носителем которого может выступать, например, Старый цыган). Опозиция эта может принимать разнообразные формы, выступая как контраст "природы" и "цивилизации", "России" и "запада", "маленького человека" и государства и др. Пушкину понятны оба этих мировых начала: он чувствует правду и поэзию и старого цыгана, и близкой народу Татьяны - и "демоническую" героиню Клеопатры или Петра I в "Медном всаднике". Мережковский пишет: "Мирозерцание Пушкина <...> шире нового мистицизма <современного христианства. - З.М.> , шире язычества" (22). И ниже: "Поэзия Пушкина представляет собою редкое во всемирной литературе, а в русской единственное явление гармонического сочетания, равновесия двух начал" (44). Оно - как бы обещание того великого "синтеза", который должен завершить мировую историю и историю мировой культуры.

8. Однако сложный характер взглядов Мережковского дал ему возможность увидеть и неоднолинейность пушкинского творчества, несводимость его к "синтетическим" устремлениям. Рассматривая антитезы индивидуального и внеличного, он, в ницшеанском духе, но оставаясь верным и Вл. Соловьеву, не снимает всех противоположностей и оставляет картину мира Пушкина открытой, неразрешимо трагической. Создается тернарная опозиция:

гений - буржуазная "серединность" - народ, где, по мнению критика, крайности сходятся, "синтезируются" в новом качестве, создавая целостный мир ярких крайностей, непримиримо несовместимый с царством буржуазной посредственности, уравнительности. Мережковский пишет: "Красота героя - созидателя будущего; красота первобытного человека <здесь - человека из народа. - З.М.>, хранителя прошлого; вот два мира, два идеала" Пушкина, "которые одинаково отдаляют его от современной культуры, враждебной и герою, и первобытному че-

ловеку". (47). Но и "крайности" не симметричны: по сути дела, Мережковскому "эллинистическая" жизнеутверждающая гармония и героика "бунта" ближе, чем настроения христианской жертвенности.

9. И все же в целом Мережковский считает картину мира Пушкина "синтезирующей", хотя и оговаривается, что этот "синтез" еще "бессознательный", "первичный" (в отличие от созданного в творчестве Гете). За ним должно было бы последовать создание русского искусства как разностороннего, гармонизирующего мир. Однако, считает Мережковский, русская литература не пошла по этому пути. Хотя она "считает себя верною хранительницей пушкинских заветов" (76), но на деле, по Мережковскому, "вся последующая русская литература есть как бы измена тому героическому началу мировой культуры, которое было завещано Петром I и Пушкиным" (60); это - "демократическое и галилейское восстание на <...> гигантского всадника" (66). Само по себе оправданное, оно, определив литературу от Гоголя до Л.Толстого, дошло до "самоубийственной для всякого художественного развития односторонности Льва Толстого" (75). Отсюда в современной литературе - "ущерб, убыль пушкинского духа<...>, безнадёжные сумерки демократического равенства и утилитарной добродетели" (86), и торжество "синтезирующих" интенций культуры.

10. Стремление увидеть "нового Пушкина" было не только культурным заданием становящегося символизма: оно диктовалось и общими потребностями эпохи. Академическое литературоведение и эпигонски-народническая журнальная пушкиниана переживали в конце XIX века кризис. Они уходили от Пушкина. Новым движениям в науке и культуре суждено было родиться "под знаком Пушкина". Так возникли, с одной стороны, опыты целостного философского осмысления Пушкина, а, с другой, - стремление к созданию научной текстологии - "точной науки" о Пушкине. "Новое искусство" стремилось откликнуться на обе потребности. Статья Мережковского, при всей ее полемической дискуссионности, была заявкой на создание целостной философской концепции пушкинского творчества. Установка эта прошла через весь символизм и завершилась "Речью о назначении поэта" Блока (1921). Откликом на вторую потребность станут филологические штудии В.Брюсова и Андрея Белого.

РЕЦЕНЗИЯ ПОЭЗИИ ПУШКИНСКОЙ ЭПОХИ В ТВОРЧЕСТВЕ
В.Ф.ХОДАСЕВИЧА

Н.А.Богомолов

Мнение о "пушкинианстве" поэзии В.Ф.Ходасевича стало общепринятым и в особых подтверждениях не нуждается. Но природа этого "пушкинианства" требует уточнения и конкретизации. Для критиков-современников ориентация на поэзию пушкинской эпохи заключена во внешней схожести. Это вызывает и многочисленные восторженные отзывы: "Ходасевич поэт глубокого дыхания, его строфа радует меня затаенной гармонией — счастливым воспоминанием пушкинской поры",¹ и резкую критику: "... стихи эти больше всего похожи на пародии стихов Пушкина и Баратынского. Автор все учился у классиков и до того доучился, что уже ничего не может, как только передразнивать внешность".²

Вопрос о связи поэзии Ходасевича с поэзией пушкинского времени должен быть решен с большей определенностью, и прежде всего нуждаются в определении функции и семантика сходства. Здесь рассматривается только уровень цитатного построения поэзии Ходасевича.

Относительно первого сборника стихов "Молодость" (1908) разногласий у критиков и литературоведов нет: он связан с творчеством поэтов-современников: Брюсова, Белого, Блока, Сологуба. Но уже в "Счастливом домике" (1914) на первый план выдвигаются аналогии с поэтами пушкинской поры, и до поздних стихов это сохранится. Однако характер этой связи будет меняться, и отношение к лирике "пушкинской плеяды" во многом определит метод собственной поэзии Ходасевича.

В "Счастливом домике" главенствует прямая цитата. Особенно показательное стихотворение "К Музе", где во "второй план" входят Пушкин ("Я помню чудное мгновенье...", "Поэт"), Языков ("В.М.Княжевичу"), Козлов ("Еврейская мелодия"), Фет ("Музе") и особенно Баратынский ("Бывало, отрок, звонким кликом...", "Разуверение", "Признание", "Есть милая страна,

есть место на земле..."). Возможны и другие отзывы и отклики: все стихотворение представляет собой свод элегических формул пушкинской и первой послепушкинской эпохи. Ср. аналогичную прямую цитату в первоначальном варианте стихотворения "Завет": "И лишь в моей заветной лире / Свой краткий срок переживешь". Даже непушкинские цитаты могут возводиться к пушкинскому источнику, как, например, последние строки стихотворения "Ущерб": "И смерть переполняет мир, / Как расплеснувшийся эфир / Из голубой небесной чаши", цитирующие двустипшие Бенедиктова: "Чаша неба голубая / Опрокинута на мир", явно с учетом известных воспоминаний И.И.Панаева об отмеченности этих строк Пушкиным.

В "Путем зерна" (1920) и "Тяжелой лире" (1922) система цитирования усложняется, появляется характерная для XX века ориентация одновременно на несколько источников. Ср., например, стихотворение "Смоленский рынок", которое, будучи воспринято как имитация двухстопных ямбов Пушкина и Баратынского, действительно "как стиховая вещь – нам не принадлежит"³. Но в подобном определении утрачивается важная характеристика стихового построения этого стихотворения: оно генетически связано не с Пушкиным и Баратынским (добавим также Языкова), а с двухстопниками Полежаева ("Провидение"), а через них – с "И ночи и дни примелькались..." Брюсова, к которому стихи Полежаева поставлены эпиграфом. Метрическая выделенность, подсказывающая ложную интерпретацию, опровергается ритмической и интонационной цитатностью, а также введением дополнительного источника.

Особую роль в цитатном арсенале Ходасевича играет опора на цитату из неизвестного широкой публике источника (применительно к Пушкину аналогичный случай рассмотрен Ю.М.Лотманом)⁴. Таково в "Счастливом домике" стихотворение "Голос Джени", явно сопоставляемое с "Чистой к жениху горя любовью..." Муни, а в "Путем зерна" – "Рыбак", являющийся очень близким переложением в стихи вставной новеллы из рассказа Муни "Летом 190^ж года". Сюда же следует отнести и сводную цитату, когда стихотворение или его часть ориентированы на знание "поэтической ситуации", и в зависимости от начитанности воспринимающего стихотворение читается в полном

(или хотя бы ограниченно полным) цитатном поле, то в суженном контексте. Таково, например, стихотворение "Брента", где строка "Сколько раз тебя воспели..." минимально воспринимается в свете пушкинского эпиграфа, но предусмотрено и расширение контекста за счет стихотворений Козлова (генетически восходящих к Байрону), Ростопчиной, Вяземского.

Особую роль в формировании цитатного подтекста приобретает редко улавливаемый источник, о котором едва ли не единственным писал Г.Адамович: "Мне кажется, что эти традиции русского литературства, — не чистые традиции — с привкусом восьмидесятиничества в искусстве Ходасевича очень сильны"⁵. Верность этого наблюдения подтверждается, в частности, цитатами из Фофанова: обнаруженное Д.Малмстадом и Р.Хьюзом совпадение "Люблю людей, люблю природу" и "Люби людей, люби природу"⁶; начало "Жизели" перекликается со строкой Фофанова "Слепая страсть, волнуясь, живет", "Когда б я долго жил на свете" цитирует "Прежде и теперь" Фофанова.

Переосмысление такой техники цитаты происходит в последнем сборнике стихов Ходасевича "Европейская ночь", где он реализует принцип, декларированный в статье "Колеблемый треножник": "Иные слова, с которыми связана драгоценнейшая традиция и которые вводишь в свой стих с опаской, не зная, имеешь ли внутреннее право на них — такой особый, сакральный смысл имеют они для нас — оказываются попросту бледными перед судом молодого стихотворца, и не подозревающего, что значат для нас эти слова сверх того, что значат они для всех по словарю Даля"⁷. Рассмотрение этой техники должно составить предмет особого анализа.

¹Рождественский Вс. — Записки Передвижного театра П.П.Гайдербурова и Н.Ф.Скарской, 1923, № 59, с. 4.

²Брюсов В. — Среди стихов. "Печать и революция", 1923, №1, с. 73.

³Тынянов Ю. — ПИЛК, с. 173.

⁴См.: Лотман Ю. — Текст и структура аудитории. Уч. зап. ТГУ. В. 422. Семиотика, IX. Тарту, 1977, с. 55-61.

⁵Адамович Г. — В сб.: Пех поэтов, кн. 3. Пг., 1922, с. 62.

- ⁶Ходасевич Владислав. Собрание сочинений. Под ред. Джона Малмстада и Роберта Хьюза. Том первый. Стихотворения. /Ann-Arbor/, *Ardis*, [1983], с. 327.
- ⁷Ходасевич — статьи о русской поэзии. Пг., 1922, с. 116.

ПЕРЕВОД И РЕЦЕПЦИЯ (ПУШКИН В ЭСТОНИИ)

А.Э.Мальц, П.Х.Тороп

1. Историко-литературные исследования предполагают сопоставление общего характера эпохи и литературной жизни с особенностями индивидуального творческого метода, т.е. эксплицитной и имплицитной поэтики. Данное сопоставление имеет особое значение при изучении литературной рецепции.

2. Историческое изучение рецепции требует уточнения соотношения истории рецепции и истории перевода. С одной стороны, традиционно перевод является лишь одной из форм рецепции наряду с биографическими обзорами, научными, учебными или популярными статьями, предисловиями и комментариями, краткими информативными текстами и т.п. С другой стороны, можно говорить о рецепции посредством перевода, когда особенности метода перевода осмысливаются с точки зрения рецепции. Таким образом, переводческая деятельность изучается как в рамках истории рецепции, так и в рамках истории перевода.

3. Культурно-политическая ситуация всегда накладывает определенную печать на рецепцию и переводческую деятельность. Так, в связи с эстонскими переводами А.Пушкина можно говорить об онемеченном, русифицированном, эстонизированном Пушкинах. Но история рецепции и история перевода отнюдь не совпадающие процессы. Так, в истории рецепции Пушкина в Эстонии можно провести различительную черту между концом буржуазного времени (второй половиной 1930-х годов) и первыми послевоенными десятилетиями. Разная степень деформации жизни и творчества зависит от включенности Пушкина в идеологическую обработку культурной жизни общества. Перед нами два разных этапа рецепции.

4. Изучение же истории перевода вынуждает отказаться от

различия буржуазного и советского периодов в рецепции посредством перевода. Наиболее серьезный интерес к творчеству Пушкина совпадает, во-первых, с празднованием 100-летия со дня смерти поэта, во-вторых, с общим оживлением литературной жизни Эстонии и, в-третьих, с основанием литературной группировки "Арбуяд" (А.Орас, Х.Тальвик, Б.Кангро, Б.Альвер, У.Масинг, А.Санг и др.) во второй половине 1930-х годов.

5. Типологически близкая акмеизму, группировка "Арбуяд" была активно обращена к мировой поэзии, сохраняя самобытность и оригинальность в собственном творчестве. Так что речь идет не о зависимости от других поэтов, не о влияниях. К тому же, никакого "влияния" в настоящем смысле слова и не бывает, потому что иностранный автор прививается на чужой почве не по собственному желанию, а по "вызову" (Б.Эйхенбаум. Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки. Л., 1924, с.28). Среди "вызываемых" были Гейне и Гёте, Шиллер и Шелли, Готье и Бодлер, Пушкин и Блок.

6. В 1936 г. был издан сборник избранных переводов Пушкина, первый сборник поэзии Пушкина вообще на эстонском языке. Составитель и переводчики были из группировки "Арбуяд". А.Орас назвал в предисловии Пушкина поэтом, который по художественному совершенству, "абсолютному равновесию формы и содержания его творчества оставляет позади даже литературную продукцию Гоголя, Толстого и Достоевского". Он подчеркивал, что в случае Пушкина "задача переводчика особенно трудна из-за простоты средств, при помощи которых в оригинальном тексте достигается художественно совершенное впечатление" (A. Puškin. Valik luulet. Tartu, 1936, с.8.). Признание непереводаемости поэзии Пушкина не приводит к отказу от "приближения к идеалу". Ведь "Арбуяд" отстаивали высокую культуру стиха и осознанно обращались к переводческой деятельности: почти все из них переводили Пушкина, А.Орас переводил еще Байрона, Шелли и других англичан, А.Санг стал переводчиком Шиллера, Гейне и Гёте, в том числе и "Фауста", Х.Тальвик переводил еще Блока и т.д. Тем самым была основана переводческая традиция, плодотворность которой доказывается именами видных современных эстонских поэтов А.Каалепа и П.-Э. Руммо.

7. Июньский переворот 1940 года привел в итоге к эми-

грации Б.Кангро и А.Ораса (перевел в эмиграции "Фауста"), к незаконному репрессированию и гибели Х.Тальвика, к временному отлучению от возможности печататься остальных членов группировки. Из них именно А.Санг и Б.Альвер, верные своим принципам перевода, стали активно переводить и издавать Пушкина. Кульминацией этой деятельности можно назвать 1964 год, когда "Евгений Онегин" вышел впервые в переводе Б.Альвер. Таким образом, в истории перевода Пушкина на эстонский язык была пауза, после которой продуктивными оказались прежние принципы, т.е. конец 1930-х годов и 1960-1970-ые годы составляют единый этап в истории перевода Пушкина на эстонский язык. К тому же, вспоминая уже указанную работу Б.Эйхенбаума: "Время в истории - фикция..."(с.8).

8. В изучении литературных связей собственно переводческая деятельность заменяется отбором авторов и их текстов для перевода. История методов перевода, эволюции отдельных переводчиков позволит более глубоко понять внутреннюю диалектику литературной жизни и преемственность в культуре, в то время как скольжение по фактам упрощает и даже искажает действительное положение вещей.

АНОНИМНЫЙ НЕМЕЦКИЙ ПЕРЕВОД "БОРИСА ГОДУНОВА"

М.Г.Салупере

В библиотеке Центрального государственного исторического архива (ЦГИА) Эст.ССР обнаружено не упомянутое исследователями и отсутствующее в картотеках Пушкинского Дома (ПД) издание немецкого перевода трагедии "Борис Годунов" (БГ). Перевод включен в сборник "Lindenblüthen" ("Липовый цвет"), напечатанный в 1851 г. на правах манускрипта в Баден-Бадене. Сборник анонимный, содержит предисловие автора, называющего себя "отшельником на Липовой горке" (так называлось его имение в Шварцвальде). Кроме БГ в сборнике находятся переводы "Манфреда" Байрона и "Школы мужей" А. де Виньи, пе-

реводные и собственные стихотворения. Последние позволяют заключить, что автор родом из Ревеля, считает своей родиной Россию и покинул довольно блестящее поприще ради здоровья жены и дочери в 1841 г. В 1846 г. он приезжал на родину, от этой поездки в сборник включены стихи, посвященные родственникам и друзьям (они называются по именам и начальным буквам фамилий).

В экземпляр ЦИА ЭССР вклеен лист с рукописным посвящением Павлу Крузенштерну от Л.Гардера (L.Harder). О таком переводчике Пушкина до сих пор нигде не упомянуто, между тем это лучшее раннее переложение БГ. Сам перевод в 1853 г. переиздан тоже анонимно издательством Брокгауза, причем использован баден-баденский набор. Однако, кажется, до сих пор не было предпринято ни одной попытки выяснения личности переводчика. Между тем этот перевод "жив" и в наши дни, ибо в 4-томном немецком издании сочинений Пушкина в переводе Гюнтера (I издание в 1949 г., Берлин) перевод БГ не только воспроизводит всю систему образов столетней давности, но часто повторяет целые строки из него. Перевод Гюнтера — десятое и самое новое по счету переложение БГ на немецкий язык, ибо в других современных изданиях воспроизводятся более ранние переводы (Лёве — 1869 и Гейзелер — 1911-13). Совпадения Гюнтера с другими переводчиками остаются в пределах вероятной случайности.

Биографические данные о Л.Гардере пока ограничиваются преимущественно тем, что сообщено в упомянутом предисловии и в стихотворениях на случай. В Таллине удалось установить дату его рождения и имя: в метрической книге Домского прихода 21 ноября 1799 г. зарегистрирован мальчик Льюис (Lewis). Отец — штабной хирург Д.И.Гардер, мать Нэнси, урожд. Кольман. В числе 17 крестных был и англичанин Льюис Вендт.¹

О самом Л.Гардере нам пока в архивах больше ничего обнаружить не удалось. Отец его упоминается в нескольких справочных изданиях как выдающийся врач (с 1816 г. лейбмедик), много сделавший для распространения оспопрививания в России.

¹ Таллинский центральный городской архив, ф. 237, оп.1, д. 25, л.74.

Он происходил из ревельских купцов, дворянство получил еще при Екатерине II². Женился во время пребывания с русским флотом в Англии, где вероятно подружился с будущим мореплавателем И.Ф.Крузенштерном. Существовала их переписка, которую не удалось разыскать. Дружба передалась детям, ведь именно в библиотеке Крузенштерна сохранилась книга Л.Гардера.

Имение Л.Гардера на Рейне унаследовал его племянник Александр ф.Гардер, выпускник Дерптского университета, живший там как частный ученый.³

² см. Deutschbaltisches biographisches Lexikon, Wien, 1970, S.29 (там же библиография).

³ Album Estonorum, Reval, 1939, S.473 (№ 5707).

ПУШКИН В ВОСПРИЯТИИ ЭСТОНСКОЙ КУЛЬТУРЫ КОНЦА XIX В.

Ю.К.Пярли

Рецепция поэзии Пушкина в Эстонии конца XIX в. определялась и осложнялась противоречивыми общественными процессами и переходной стадией развития самой эстонской поэзии. Преобладающим остался в ней фольклорно-романтический тип сознания. Индивидуальное начало искусства, ориентация на неповторимость мировосприятия и его поэтического воплощения только начинают утверждаться.

Исторически закономерной была подчеркнутая избирательность переводчиков, особые требования к переводимым авторам. В культуре, которая определяла восприятие "чужих" поэтов, совмещались традиции, во-первых, архаической фольклорной стихии; во-вторых, - позднего фольклора, т.наз. "новой народной песни"; в-третьих, фольклорной ориентации народно-романтической поэзии. Закономерно, что и "чужие" авторы не воспринимались эстонскими переводчиками как яркие индивиду-

альности, в их творчестве привлекало то, что повторялось, находило отзвук в самой эстонской поэзии. "...Не нуждались в индивидуальном, в более четко вырисованных контурах, в точности чувства. <...>Какое имело значение, что словарь А.Хаавы был так банально изношен: пальмы, ветры, бури, розы, волны, корабль жизни... Он затрагивал общие глубинные струны масс."¹

"Чужие" поэты воспринимались эстонскими переводчиками и читателями через выработанные национальной поэзией представления о "лирическом", "поэтическом", "народном". Можно говорить об известном стереотипе "лирического поэта" с характерными для него лирическими темами (любовь, воспоминания, родные пейзажи, тема рока, "поэзия мысли", сводимая к утверждению "житейской мудрости", и т.д.), жанрами (песня, элегия - хотя ее жанровая природа выражена несколько неопределенно, - баллада из лиро-эпических жанров), с обязательными повторяющимися мотивами и образами (натурсимволика: цветы, звезды, птицы, волны, ветры, времена года, рассветы, закаты и т.д.; слезы, разбитое сердце, боль, тоска, образ дороги, путника) и формальными особенностями произведений (по данным Я.Пыльдмэ, 84 % всей эстонской поэтической продукции конца XIX века было написано хореем, причем 85 % стихотворений состояли из четверостиший, в которых преобладали перекрестные рифмы (70 %)).²

Творчество различных эстонских поэтов как бы сливалось в некий общий "лирический текст" с произведениями немецких и русских авторов. Поэтому и Пушкин в первых эстонских переводах представлен, прежде всего, не "собственно пушкинскими", а теми сторонами его лирики, которые сближают его с соответствующе интерпретированным Шиллером, Гёте, Гейне, Ленау, Шамиссо, Уландом, Лермонтовым, Кольцовым, Майковым, Никитиным. Органически вписывались в эстонский "лирический" контекст такие произведения Пушкина, как отрывок из "Цыган" "Птичка божия не знает...", опубликованный 9 раз в пяти разных переводах и воспринятый как самостоятельное произведение, "Зимний вечер" (в шести разных переводах), "Зимняя дорога" (четыре разных перевода), "Брожу ли я..." (три перевода), "Птичка", "Телега жизни", "Цветы последние милей...", "Поэт", "Я пере-

жил свои желанья...", "Туча" (известные в двух переводах), а также "Дар напрасный...", "Предчувствие", "Приметы", "Талисман", "Я вас любил...", "Я помню чудное мгновенье..." и др. Довольно широко представлен на эстонском языке лиро-эпический пласт поэзии Пушкина ("Русалка", "Песнь о вещем Олеге", "Жених", "Песня о Георгии Черном", "Утопленник" и "Бесы", - последнее явно воспринималось как баллада). Не случайно среди названных произведений целый ряд стихотворений, написанных хореем, у Пушкина часто связанным с фольклорным началом или с традицией элегий Жуковского, восходящей к немецкой поэзии (Шиллер).³

Характерен и облик самих публикаций: произведения Пушкина часто печатались на страницах эстонских журналов и газет и в сборниках стихов самих переводчиков рядом с переводами из других авторов. Объединяющим было не творчество переводимого поэта, а тема, жанр или переводчик. В качестве примера можно указать на стихотворение Пушкина "Поэту", вошедшее в сборник стихов Г.Луи́га и окруженное там переводами из Ленау, Гейне и стихотворениями о поэте самого переводчика. Баллады Пушкина нередко печатались вместе с балладами Гёте, Шиллера, Уланда (Гёте и Шиллер воспринимались именно как авторы баллад). Лирические же стихотворения Пушкина чаще всего соседствовали с переводами из Лермонтова и Гейне. Гейне, один из самых переводимых поэтов конца XIX в., привлекал эстонских переводчиков почти исключительно как автор сборника "Книга песен". Разнообразные формы стилизации народных песен с характерной для них образностью были близки эстонским авторам, чье собственное творчество часто тяготело к жанру песни. Органически близкой представлялась и романтическая образность лирики Гейне - "das Herz", "Träumen", "Schmerz", "die Rosen", "blühende Blumen". Именно такой Гейне соотносился с Пушкиным и Лермонтовым, популярность которого определялась такими стихотворениями, как "Молитва", "Парус", "Из Гёте", "Утес" и др. Сближало и нивелировало разные тексты и то, что они, как правило, переводились в одном стилистическом ключе. Отдельные сборники избранной поэзии "чужих" авторов не издавались (исключением была лишь книга басен Крылова). Отсутствие интереса к авторской индивидуальности приводило к тому, что перево-

ды сравнительно редко печатались рядом с биографией писателя. Биография Пушкина и переводы его произведений, например, существовали как бы отдельно. В биографических обзорах о творчестве говорилось мало, отдельные произведения воспринимались не в контексте творческого пути поэта, а в контексте "лирики" вообще.

Показательно и то, что едва ли не большинство переводов из Пушкина было снабжено указанием "По Пушкину", как переводы, например, из Гёте - "По Гёте" и т.д. Таким образом, автор оригинала "присутствовал" в тексте перевода, но переводчик оставлял за собой право на известную долю вольности по отношению к оригиналу. В дальнейшем будет акцентироваться имя автора оригинала, имя переводчика как бы отодвинется на второй план или может даже опускаться.

Таким образом, начало рецепции в Эстонии поэзии Пушкина связано с ее известной "эстонизацией", причем "эстонизацию" следует понимать не просто как проникновение в разные уровни перевода не соотнесенных с поэтикой оригинала элементов, а как общий подход к переводимым произведениям, к автору. В то же время довольно ярко выраженный "эстонский облик" Пушкина - не уникальная черта только эстонской литературы (хотя, перефразируя В.М.Жирмунского, и можно утверждать, что проблема эстонского Пушкина есть проблема эстонской литературы). Первые эстонские переводчики раскрывали такие объективно значимые стороны пушкинского творчества, как народность, простота, эмоциональность. Восприятие Пушкина в Эстонии конца XIX века можно сопоставить с восприятием его в прошлом столетии в русской народной среде.

Вопрос имеет и другую сторону. Из названных немецких и русских авторов именно произведения Пушкина оказывали существенное "сопротивление" эстонской традиции. По сравнению с немецкими романтиками, лирика зрелого Пушкина оказалась более далекой для эстонского восприятия, и именно поэтому она могла плодотворно воздействовать на эстонскую поэзию, перестраивать традицию, способствовать возникновению в эстонской поэзии психологизма, утверждению реализма.

¹ Tuglas Fr. Märkmeid luulest // Keel ja Kirjandus. -

1964. - Nr.2. - Lk. 76-77.

² Põldmäe J. Eesti silbilis-rõhulisest värsisüsteemist aastail 1917-1929 // Keel ja Kirjandus. - 1968. - Nr.9. - Lk.533.

³ Томашевский Б.В. Стифика Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. - Т.2. - С.98.

"СЛОВО О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ" В ЖИЗНИ ПУШКИНА

С.О. Шмидт

Пушкин в последние месяцы и дни своей жизни размышлял о "Слове о полку Игореве" и его месте в истории культуры, что запечатлено в воспоминаниях и письмах тех, кто общался с ним в то время. Между тем этот факт биографии Пушкина остается еще слабоизученным и не связывается в должной мере с другими более известными фактами его жизни и творчества именно этого времени.

Тема "Пушкин и "Слово о полку Игореве"" привлекала уже внимание исследователей. Наиболее серьезные обобщающего типа труды этой тематики - работы Н.К.Гудзия и М.А.Цявловского. В самые последние годы напечатаны и другие работы, опирающиеся уже на опыт пушкиноведения последних десятилетий, и внесшие немало нового в рассмотрение вопроса.

Однако осталось по существу неотмеченным или необъясненным изменение понимания Пушкиным места "Слова о полку Игореве" в древнерусской литературе. Если в первой половине 1830-х гг. Пушкин по-прежнему считал "Слово о полку Игореве" единственным, хотя и великим памятником отечественной "старинной словесности", ибо "словесность наша явилась вдруг, в XVIII в.", то уже, по крайней мере, к 1836 г. Пушкин отошел от представлений, будто в Древней Руси отсутствовала литература художественного значения.

В таком мнении он утверждает с углублением познаний в истории средневековой России (возможно, при более вдумчивом

чении "Истории государства Российского" Карамзина), по мере знакомства с другими памятниками древнерусской литературы и искусства, в результате наблюдений о связи эпохи Петра I с допетровской Россией.

Пушкин читает памятники литературы Древней Руси, сочинения об истории и культуре Древней Руси, обсуждает эти проблемы - устно и письменно - с крупнейшими тогда знатоками этой проблематики. Задуманный Пушкиным труд по исследованию и переводу на современный язык "Слова о полку Игореве" по задачам, а, возможно, и по стилю исполнения предполагал близость с признаваемыми тогда образцовыми трудами о других памятниках средневековой письменности.

Это должно было, очевидно, способствовать укреплению представления о Пушкине как о знатке истории отечественной культуры, серьезно изучающем ее памятники, и его самоутверждению в этой области. Перед исследователями определяется задача выяснить соотношение этого начинания Пушкина с другими его свершениями и творческими планами того же времени.

Начатая Пушкиным работа по изучению "Слова о полку Игореве" и изменение его представлений о культуре Древней Руси хронологически совпадает с изменениями таких представлений и у мыслителей младшего поколения - Белинского, окружения Герцена. Тем самым, определяется и задача выявления причин, их вызвавших, и взаимосвязи этих явлений.

К ПРОБЛЕМЕ НОВОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО ИЗДАНИЯ ПУШКИНА

Ю.М.Лотман

1. Издание нового академического Пушкина столь же трудно, сколь и необходимо. Как бы заранее подразумевается, что новое издание должно быть лучше прежнего (1937-1949) и заменить его. Задача эта таит в себе исключительно большие трудности. Даже если оставить в стороне то, что издание 1937-1949 гг. делалось блистательным коллективом ученых, равного или даже приближающегося к которому мы в настоящее время не имеем, даже если не учитывать, что всякое новое издание оказывается научным событием только если ему предшествует новый этап научных исследований, а годы, прошедшие с конца 1940-х,

трудно охарактеризовать как успех пушкиноведения, и сосредоточить внимание на более частных, практических аспектах издания, все равно придется признать этот факт.

Опыт предыдущего издания никогда не был тщательно изучен и проанализирован. На выход последних томов пресса откликнулась лишь несколькими прогностическими статьями. Один из авторов возмущался тем, что на титуле издание обозначено: "Пушкин. Полное собрание сочинений" и писал, что можно прочесть все XVI томов и не узнать, как звали Пушкина. Никто не решился ему сказать, что тому, кто не знает имени Пушкина, не следует брать в руки академического издания. Зато в дальнейшем на всех изданиях стали тщательно выставлять пушкинские инициалы. Последний, чисто анекдотический, пример, влечет весьма серьезный вопрос: на кого должно быть рассчитано новое академическое издание и какие требования к нему следует предъявлять. Казалось бы, само определение его как "академического" устраняет сомнения, однако на практике это далеко не так. К академическому (научному в более строгом смысле) изданию порой предъявляется чуждое ему требование — создать текстологический канон, с которого потом будут перепечатываться массовые издания. Тем самым разница между текстологической подготовкой академического и массового издания сводится к полноте привлечения текстов. Между тем, по своим текстологическим задачам эти типы изданий скорее всего противоположны. Т.к. в дальнейшем мы коснемся не всего круга вопросов, а лишь проблемы языка, то отметим, что, если по массовым изданиям школьники могут учиться правильно писать, то по научным ученые должны изучать особенности языка Пушкина. Задачи вряд ли совместимые.

2. К наиболее трудным вопросам, которые предстоит решать издателям, относится проблема пушкинских написаний. С одной стороны, здесь возникают нерешенные теоретические вопросы, которым литературоведы склонны не придавать большого значения, мнения же лингвистов не единодушны ввиду слабой изученности стилистической роли орфографии в пушкинскую эпоху. С другой стороны, именно этот вопрос почему-то особенно волнует того полубразованного читателя (его по неизвестной причине часто уважительно называют "массовым"), который видит свою функцию в защите Пушкина от злобных пушкинистов.

Встречая те же написания, к которым он привык по школьным хрестоматиям, такой читатель (а также издательский редактор) склонен видеть в этом чуть ли не подкоп под святыни. Давление современных орфографических норм и их защитников – постоянный фактор издательской практики. А поскольку многие литературоведы разделяют иллюзию о том, что орфография не имеет стилистического значения и художественно нейтральна, сильному давлению противостоит весьма вялая и уступчивая защита.

3. Вопрос "пушкинской орфографии" принадлежит к наиболее уязвимым сторонам старого академического издания. В свое время он вызвал полемику. В 1941 г. "Временник Пушкинской комиссии" (т. VI) опубликовал резкую критику этой стороны издания – письмо В.И.Чернышева "Замечания о языке и правописании А.С.Пушкина (По поводу академического издания)". От имени редакции В.И.Чернышеву отвечал Г.О.Винокур: "Орфография и язык Пушкина в академическом издании его сочинений. (Ответ В.И.Чернышеву)". Оба участника спора принадлежали к выдающимся знатокам истории русского литературного языка, и дискуссия их, хотя и излишне резкая по тону (следствие того, что споры по вопросам орфографии всегда протекают в напряженно-эмоциональной атмосфере)¹, имела принципиальный характер. В.И.Чернышев предлагал за основу брать прижизненные печатные издания сочинений Пушкина. То, что орфография в них часто принадлежала "друзьям-корректорам" (Плетневу и др.), его не пугало: он исходил из наличия в пушкинскую эпоху относительно стабильной орфографической нормы и принципиального различия устной и письменной языковых традиций. Пушкин в "поспешном, нестрогом <курс.В.И.Ч.> письме" отражал нормы устной речи, но, по мнению В.И.Чернышева, не имел намерения "вводить в литературное письмо столь неприятные в нем отражения живой речи (436) и поэтому поручал корректуру Плетневу. Грамотность Пушкина В.И.Чернышев ставит невысоко и не считает его рукописи авторитетным источником для решения эдических проблем (всю работу он проводит с печатными текстами) и заключает: "Я считаю, что отступление от литературного письма, принятого в старых пушкин-

¹ Вспомним, что в ответ на требования допечатать сочинения Блока по старой орфографии директор Госиздата Ионов высказал наган.

ских текстах имеются в виду издания Морозова, Венгерова, Майкова и др. — Ю.Д.>, в пользу написаний, отражающих произношение поэта, — ошибочный прием" (436).

Г.О.Винокур, выражая точку зрения редакции, исходил из противоположных принципов. В пушкинскую эпоху единой орфографической нормы не было. Пушкинское письмо — не результат недостаточного школьного образования, а факт истории русского языка. Пушкин по биографическим обстоятельствам не мог следить за большинством своих публикаций, и язык его произведений издатели произвольно втискивали в свои орфографические представления. Решающую роль здесь играл Плетнев. Последующие издатели продолжили этот процесс. Свою задачу академическое издание видело в очищении текста Пушкина от инородных напластований (цензурных, редакторских) и восстановлении подлинного его вида. С этой позиции печатные издания как основной источник дезавуировались, наиболее авторитетными признавались беловые рукописи поэта. В случае их отсутствия издатель призывался в каждом отдельном случае принимать решение, сопоставляя черновые тексты с печатными.

4. Обе позиции имели сильные и слабые стороны. Позиция В.И.Чернышева в принципе снимала вопрос о различии между пушкинской и плетневской правкой, переноса на них отношение между не очень грамотным учеником и строгим учителем. Утверждение о наличии в ту эпоху единой орфографической нормы, выдерживаемой в печати, было легко опровергнуто Винокуром. Мысль же о том, что "плетневизация" текста входила в расчеты Пушкина и являлась продолжением его творческого процесса, ничем доказана не была. В тоне письма В.И.Чернышева чувствуется раздражение внимательного читателя на изменения привычных уже написаний. Вместе с тем, сильной стороной В.И.Чернышева было стремление оградить текст Пушкина от исследовательской субъективности и ясность предлагаемого им пути.

Сильной стороной Г.О.Винокура и, вместе с ним, редакции издания была тщательность изучения "буква за буквой" всего рукописного наследия поэта, всех прижизненных изданий, всех имеющихся копий и тщательное изучение всех спорных случаев. Обвинить редакцию в научной небрежности и погоне за новациями (как делал В.И.Чернышев) никак нельзя. Однако в тех слу-

чаях, когда между белой редакцией и печатным текстом имелись расхождения, редакция неизменно брала за основу пушкинский автограф, считая его высшим авторитетом в спорных вопросах. Такое решение может вызвать возражения. Прежде всего, дезавуируя печатные тексты как основной источник, редакция исходила из предпосылки (ничем не доказанной), что Пушкин не был внимательным читателем корректур, даже когда мог это делать, и равнодушно принимал чужую правку. Эта мысль противоречит не только представлению о высоком профессионализме Пушкина-писателя, но прямым высказываниям поэта, писавшего, например, в 1836 г. о необходимости переиздания Словаря Академии, поскольку "слова искажаются. Грамматика колеблется. Орфография, сия геральдика языка, изменяется по произволу всех и каждого. В журналах наших еще менее правописания, нежели здравого смысла" (XII, 43). Называя орфографию "геральдикой языка", Пушкин видел в ней выблему литературного лагеря. Литературные направления по орфографии сразу же отличают "своих" от "чужих". Из этого вытекает и то, сколь неосторожно приписывать Пушкину равнодушие к орфографическому облику его печатных изданий и — еще важнее! — какую осторожность следует проявлять в отношении к орфографии пушкинских текстов: если орфография — геральдика, то внося в нее изменения, мы меняем знамена, под которыми происходит литературное сражение.

Слабой стороной позиции академического издания было и то, что она фактически давала возможность вторжения исследовательской субъективности. Так, например, в окончательный текст "Бориса Годунова" (по изд. 1831 г.) были внесены несколько строк из ранней публикации "Московского вестника" и рукописей, поскольку, по мнению Винокура, Пушкин внял какому-то неграмотному советчику и испортил свой текст, введя в него нечто "совершенно ненужное и лишнее" (489). Редактор здесь вышел за пределы своих полномочий. Однако был еще более щекотливый вопрос: утвердив приоритет пушкинских написаний, редакторы делали оговорку, что из этого положения "нужно было сделать только одно исключение, необходимость которого диктовалась громадным культурно-историческим и политическим значением орфографической реформы 1917 г., а также и тем обстоятельством, что академическое издание <...> адресовано не только

специалистам, но и широким кругам советских читателей"(469). Эта оговорка сводила на нет предыдущие принципы и открывала дорогу для модернизации и субъективизма, что привело к разному в орфографии различных томов (на что сразу же указал В.И.Чернышев) и к тому, что по академическому изданию Пушкина изучать язык Пушкина нелзя. Дальнейшее развитие этих методов отразилось на судьбе "малого" десятитомника, помеченного "печатается на основе Полного собрания сочинений А.С.Пушкина, изданного АН СССР". Здесь орфография в значительной мере возвращена к привычной, т.е. к изданиям, учитывавшим не только реформу 1917 г., но и орфографическую норму второй половины XIX века.

Вопрос этот должен сделаться предметом тщательного исследования. Нам кажется, что в основу следовало бы положить следующие принципы:

- 1/ Язык Пушкина представляет величайшую культурную ценность и неотделим от его творчества. Издание должно воспроизводить подлинный язык Пушкина, а не те или иные мнения издателей.
- 2/ Печатные издания Пушкина считаются авторитетными источниками, если автор держал их в руках. Если какое-либо чтение появилось в издании, выпущенном без участия Пушкина, но повторено в организованном им переиздании, оно считается авторизованным (кроме явных опечаток). Разночтения с беловыми рукописями в этих случаях указываются в вариантах. При отсутствии авторитетных печатных изданий тексты печатаются по рукописям. Все редакторские соображения и конъектуры относятся в комментарий.
- 3/ Все черты языка Пушкина, включая и разнобию в написаниях, сохраняются. Высокомерному представлению о "неграмотности" Пушкина или его "невнимании к языку" противопоставляется мнение, что Пушкин руководствовался соображениями более тонкими и глубокими, чем те, которые может предположить современный исследователь со своими приблизительными знаниями. Издатель не учит Пушкина, а учится у него.
- 4/ Выражение "массовый читатель" является лишь удобной бюрократической фикцией. Есть читатели, действительно не замечающие, как напечатано то или иное слово, или же различающие

лишь современную норму и "орфографическую ошибку". Потребность этих читателей удовлетворится неакадемическими изданиями, появляющимися в множестве. Но есть многочисленные читатели (одних филологов - студентов и преподавателей - десятки тысяч, не меньше высоко квалифицированных читателей - учителей-словесников, не говоря уж об исследователях языка Пушкина), нуждами и потребностями которых почему-то издательства грубо пренебрегают (ориентируясь лишь на читателей, которые академического издания в руки не возьмут!). Академическое издание - научное издание и рассчитано на филологически грамотного читателя.

5/ Модернизация языка проводится лишь в тех случаях, когда можно сформулировать однозначные правила восстановления исходного текста, т.е. когда читатель может безошибочно восстановить подлинный текст (аго=ого в род. пд. прилаг., ъ в конце слов на согласную) и для букв, которых в настоящее время нет в алфавите.

*

*

*

СО Д Е Р Ж А Н И Е

Л о т м а н Ю.М. О композиционной функции "десятой главы" "Евгения Онегина".....	3
Т о п о р о в В.Н. О "скрытых" литературных связях Пушкина.....	7
М а н н Ю.В. "Скульптурный миф" Пушкина и гоголевская формула окаменения.....	18
М а р ч е н к о Н.А. Структура изобразительных образов в произведениях Пушкина.....	21
Ч у д а к о в А.П. Модель исторической действительности в "Капитанской дочке".....	24
К р а с н о в Г.В. "Родословные" пушкинских героев.....	25
Т а б о р и с с к а я Е.М. Своеобразие решения темы безумия в произведениях Пушкина 1833 года.....	26
И в а н о в Вяч.Вс. Заметки на полях текстов Пушкина...	30

Т о д д е с Е.А. К источникам "Отрывков из писем, мыслей и замечаний".....	32
Д о л и н и н А.А. К вопросу о "Страннике" и его источниках.....	34
И л ь и н - Т о м и ч А.А. Пушкин и стихотворение Байрона "Written in an Album".....	37
А л ь м и И.Л. Об автобиографическом подтексте двух эпизодов в произведениях А.С.Пушкина.....	41
Э й д е л ь м а н Н.Я. Пушкин и В.Ф.Раевский (к истории взаимоотношений).....	44
П у г а ч е в В.В. Декабристы, "Евгений Онегин" и Чаадаев.....	46
О с п о в а т А.Л. Пушкин, Тютчев и Польское восстание 1830-1831 годов.....	49
Г а с п а р о в М.Л. Семантический ореол пушкинского 4-стопного хорея.....	53
Б а е в с к и й В.С. Рифменно-строфическая система романа в стихах А.С.Пушкина.....	55
Л а з а р ч у к Р.М. "Борис Годунов" А.С.Пушкина (проблема соотношения стиха и прозы).....	59
Ч у м а к о в Ю.Н. Из онегинской традиции: Лермонтов и Ап. Григорьев.....	62
Ш т е й н г о л ь д А.М. Авторское "мы" в "Материалах для биографии А.С.Пушкина" П.В.Анненкова.....	65
М а й м и н Е.А. Пушкин и Фет.....	69
М и н ц З.Г. У истоков "символистского Пушкина".....	72
Б о г о м о л о в Н.А. Рецепция поэзии пушкинской эпохи в творчестве В.Ф.Ходасевича.....	77
М а л ь ц А.Э., Т о р о п П.Х. Перевод и рецепция (Пушкин в Эстонии).....	80
С а л у п е р е М.Г. Анонимный немецкий перевод "Бориса Годунова".....	82
П я р л и Ю.К. Пушкин в восприятии эстонской культуры конца XIX века.....	84
Ш м и д т С.О. "Слово о полку Игореве" в жизни Пушкина	88
Л о т м а н Ю.М. К проблеме нового академического издания Пушкина.....	89

Цена 35 коп.



Illustratsioonid A Puškini poemile „La Gabriélide”. 1928. Ofort, vasegravüür.